

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ester Klimecká

**Podivné fantastično. Problematika chápání Michala
Ajvaze jako autora magického realismu.**

*The Quaint Fantasy. Apprehension of Michal Ajvaz as an
Author of Magical Realism.*

Studijní program: Specializace v pedagogice (biologie-český jazyk)

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

Praha 2020

Potvrzuji odevzdáním této bakalářské práce s tématem práce *Problematika chápání Michala Ajvaze jako autora magického realismu*, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. 4. 2020.

Podpis autorky:

V první řadě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce prof. PhDr. Tomáši Kubíčkovi a to jak za podnětné rady, tak za skvělé vedení. Dále jsem samozřejmě velmi vděčná svým rodičům, jejichž podporu jsem mohla očekávat vždy a za jakýchkoliv okolností. Děkuji všem svým blízkým, ačkoliv věřím, že oni sami vědí, jak moc pro mě jsou důležití .

ABSTRACT

The thesis deals with a question if it is appropriate to consider Czech writer Michal Ajvaz to be an author of magical realism. His fiction usually incorporates supernatural objects or events into a natural fictional world just as in the fiction of magical realism. The thesis analyses the nature of magic motifs and events in the studied literature, as well as literary techniques, which are used to achieve this specific kind of poetics. By examination of the canonical works of magical realism, such as the novel *One Hundred Years of Solitude* by G. G. Márquez, *The House of the Spirits* by Isabel Allende or the novel *Midnight Children* by S. Rushdie, we can specify the structure of this literary genre and compare it to the texts of Michal Ajvaz. In a survey, we focus on two Ajvaz's early novels – the fantastic one *The Other City* (1993) and the philosophical prose *The Golden Age* (2001).

KEYWORDS

Michal Ajvaz, magical realism, magic realism, postmodernism, *The Other City*, *The Golden Age*

ABSTRAKT

V práci je zkoumána otázka, nakolik je možné považovat českého spisovatele Michala Ajvaze za autora magického realismu. Ajvazovy texty, podobně jako díla magického realismu, často pracují se začleněním nadpřirozeného objektu či události do přirozeného fikčního světa. Práce ve zkoumané literatuře analyzuje povahu těchto magických motivů a událostí, stejně jako literární techniky, kterých je k dosažení této specifické poetiky užíváno. Studium kanonických textů magického realismu, jako je například román *Sto roků samoty* od G. G. Márqueze, *Dům duchů* od Isabel Allende nebo Rushdieův román *Děti půlnoci*, jsme schopni lépe uchopit strukturu literárního žánru magického realismu a porovnat jej s texty Michala Ajvaze. Ve studii se zaměřujeme zejména na dva rané Ajvazovy romány – fantastické *Druhé město* (1993) a filozofickou prózu *Zlatý věk* (2001).

KLÍČOVÁ SLOVA

Michal Ajvaz, magický realismus, postmodernismus, Druhé město, Zlatý věk

OBSAH

ÚVOD.....	7
1 POSTMODERNA.....	10
1.1 FIKČNÍ SVĚTY.....	12
1.2 DVOJÍ KÓD.....	14
1.3 METAFIKČNÍ SUBVERZIVITA.....	15
1.4 LITERATURA TÍHNOUCÍ K HISTORIČNOSTI.....	17
2 CHARAKTERISTIKA MAGICKÉHO REALISMU.....	19
2.1 REALISMUS A MAGIE.....	20
2.2 KOHERENCE A DISKONTINUITA.....	22
2.3 MECHANISMY MAGIE.....	23
3 MICHAL AJVAZ JAKO “JINÝ” AUTOR.....	26
3.1 JAK MOC JE AJVAZ POSTMODERNÍ?.....	27
3.2 ROMÁN DRUHÉ MĚSTO.....	28
3.2.1 DRUHÉ MĚSTO: DĚJ.....	28
3.2.2 DRUHÉ MĚSTO: POSTAVY.....	29
3.2.3 DRUHÉ MĚSTO: ČASOPROSTOR.....	30
3.3 ROMÁN ZLATÝ VĚK.....	32
3.3.1 ZLATÝ VĚK: POSTAVY.....	34
3.3.2 ZLATÝ VĚK: DĚJ.....	36
3.3.3 ZLATÝ VĚK: ČASOPROSTOR.....	36
3.4 AJVAZ A MAGICKÝ REALISMUS.....	37
3.5 DEFAMILIZACE A APROPRIACE.....	37
ZÁVĚR.....	42
BIBLIOGRAFIE.....	45

ÚVOD

Nakolik jsme schopni chápat pojmy “nadpřirozena” či “nereálna” jen jako relativní termíny? Když v Austrálii roku 1798 evropští kolonizátoři poprvé spatřili (a následně ulovili) ptakopyska, překvapení objevem, neprodleně zaslali kožešinu mrtvého zvířete s příslušným náčrtem do rodné Británie na vědecké přezkoumání (Moyal 2010). Ukázalo se však, že zařadit tuto zvířecí entitu do evropského světového názoru není triviální úlohou – britští přírodovědci kožešinu považovali za uměle vytvořenou, části zvířete byly chápány jako sešité kusy kachny, vydry a bobra a biolog George Shaw dokonce v uschlé kůži hledal švy (Moyal 2010).

Příklad ilustruje zřejmou skutečnost, že to, zda objekt chápeme jako součást naší přirozené reality či jako podvrh nebo fantazii, se odvíjí pouze od naší každodenní zkušenosti s realitou. Realitou námi konstruovanou. Warnes (2009, s. 7) mluví o tom, že “význam přirozeného a nadpřirozeného, případně reálného a fantastického, se odvíjí od stabilního bodu komparace....”¹. Tohoto relativismu, jak Warnes (2009) upozorňuje, účinně využívá tzv. *magický realismus*.

Magický realismus je literární žánr, který sjednocuje umělecký realismus s magií, respektive fantastikou, a vytváří tak rozporuplný celek. Bývá spojován s kulturně-historickým prostředím Latinské Ameriky, zejména s dílem tamních autorů jako je Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Isabel Allende či Laura Esquivel. Ovšem už Alejo Carpentier, který je považován za předchůdce magického realismu, ve svém díle tematizoval nezřetelnou hranici legend, mystiky, magie a skutečnosti. Jak píše v Prologu k románu *Království tohoto světa*: po tom, co téměř deset let pobýval v Paříži, začal si všimnout naprosto odlišné mentality latinskoamerických obyvatel:

“Během pobytu na Haity, kdy jsem byl v denním kontaktu s něčím, co by snad bylo možné nazvat *zázračným reálnem* (the marvelous in the real, lo real maravilloso), mi to celé začalo být jasné. Křížoval jsem zemi, ve které tisíce mužů hladových po svobodě věřilo v lykantropickou sílu Mackandala a to až do té míry, že tato skupinová víra vytvořila zázrak v den jeho popravy.” (Carpentier 1993 [1949], s. 30, překlad EK.²)

¹ “...natural and supernatural, real and fantastic, depend for their meanings on a stable point of comparison – a shared notion of reality – that is undermined by the relativising effects of magical realism.” (Warnes 2009, s.7)

² “This became particularly clear to me during my stay in Haiti, where I found myself in daily contact with something which might be called the marvelous in the real. I was treading on land where

Symboliku Jižní Ameriky jako rajského El Dorada chápe Carpentier jako klíčovou. Obzvlášť vyzdvihuje fakt, že se dobrodružné výpravy na kontinent konaly ještě v době Francouzské revoluce a počínajícího období Rozumu:

“Odjakživa se mi zdálo obzvlášť příznačné, že ještě v roce 1780 se jakýsi španělský čaroděj plavil z Angostury, aby se pustil do hledání El Dorada, a že v době Francouzské revoluce – ať žije Rozum a Svrchované lidství! – Francesco Menendez z Compostely raději putoval Patagonií ve snaze nalézt Césarovo zakleté město.” (Carpentier 1993 [1949], s. 30, překlad EK.³)

Z toho lze usuzovat, že “narození” magického realismu na kontinentu Latinské Ameriky není náhodné, ale je dáno složitou (koloniální) historií regionu. I proto Warnes (2009) magický realismus spojuje s konceptem *postkolonialismu*, kdy se autoři, původem z kolonizovaných regionů, pomocí tohoto literárního žánru vyrovnávají se specifickou národní identitou. Další koncepty, které bývají chápány jako inherentní složka současného magického realismu, jsou *postmodernismus* (D’haen 1995, 1997, Bowers 2007), *transkulturalismus* (Bowers 2007) nebo například *karnevalismus* (Gesicka 2003, Bowers 2007).

Lze pozorovat, že používání termínu magického realismu se v posledních letech stalo módním⁴ (Bowers 2007, Warnes 2009), což Bowers (2007) přičítá zejména zajímavé vnitřní dynamice termínu. Se zvýšenou popularitou se však bohužel pojí nadužívání pojmu a s tím spojené vyprazdňování obsahu. V českém prostředí bývá tento neblahý zvyk dáván do souvislosti zejména s chápáním spisovatele Michala Ajvaze jako magického realisty.

Ačkoliv Ajvazovy rané prózy nechávají koexistovat reálné a nadpřirozené prvky vedle sebe podobně jako romány magického realismu, kritici posuzující dílo Michala Ajvaze (Kočevski 2011, Košnarová 2012, Gilk 2016) se shodují v tom, že Ajvaze mezi autory magického realismu řadit nelze a to zejména proto, že termín

thousands of men anxious for freedom had believed in the lycanthropic powers of Mackandal, to the point where this collective faith produced a miracle on the day of his execution.”

³ “This became particularly clear to me during my stay in Haiti, where I found myself in daily contact with something which might be called the marvelous in the real. I was treading on land where thousands of men anxious for freedom had believed in the lycanthropic powers of Mackandal, to the point where this collective faith produced a miracle on the day of his execution.”

⁴ “Since the 1980s, the terms ‘magic realism’, ‘magical realism’ and ‘marvellous realism’ have become both highly fashionable and highly derided. (...) It is in fact the inherent inclusion of contradictory elements that has made and sustained the usefulness and popularity of the concepts to which the terms refer. In recent years the term ‘magical realism’ has become the most popularly used one of the three terms, referring to a particular narrative mode.” (Bowers 2007, s.1).

magický realismus je vnitřně spjat s literaturou Latinské Ameriky. Všichni kritici zároveň uznávají, že zde jistá blízkost (z hlediska kombinování reálných a fantastických skutečností) může být, a právě proto Gilk (2016) navrhuje užívat termínu “fantaskní realismus”.

Cílem této bakalářské práce je hlouběji prozkoumat pozici Michala Ajvaze vůči magickému realismu. Nesouhlasíme s tvrzením, že žánr magického realismu je determinován geografickou lokalizací autora. Warnes (2009) mimo latinskoamerické autory řadí mezi žánr i spisovatele Salmana Rushdieho (Brit indického původu) či Bena Okriho (africký autor), Bowers (2007) a D’haen (1997) dále uvádějí autory a autorky jako je Angela Carter (USA), Toni Morrison (USA), Robert Kroetsch (Kanada) nebo Maxine Hong Kingston (Američanka čínského původu). Mnozí kritici z anglosaského prostředí tedy chápou magický realismus jako na geografii nezávislý fenomén úzce spojený s postmoderní literaturou.

Z tohoto pojetí magického realismu vychází i tato práce. Snaží se zachytit jemné nuance, které tuto literaturu s Michalem Ajvazem spojují, stejně jako důležité odlišnosti mezi těmito literaturami. Věříme, že to přinese nový produktivní pohled na dílo českého autora. V prvních kapitolách budeme charakterizovat filozofická a literární východiska postmodernismu, protože se nám zdají být klíčová pro pochopení jak Ajvazových, tak magickorealistických děl. Následně se zaměříme na charakteristiku magického realismu a jeho strukturní specifika, v druhé polovině práce se budeme věnovat postavě Michala Ajvaze a jeho dvěma prózám *Druhé město* (1993) a *Zlatý věk* (2001).

1 POSTMODERNA

Rozpad, pluralita a roztříštěnost jsou, počínaje Lyotardem (Welsch 1994), viděny jako jeden z nejcharakterističtějších znaků postmoderny. Dle Lyotarda mělo novověké vědění vždy povahu jednotného narativu, tzv. velkého vyprávění (Welsch 1994). Lyotard zmiňuje konkrétně tři velké metanarativy novověku: osvíceneckou tezi o emancipaci lidstva, idealistickou teleologii ducha a historickou hermeneutiku smyslu. Postmoderna ale dospěla do bodu, kdy velká vyprávění dávno ztratila na své legitimitě: Adorno s Horkheimerem roku 1944 publikují *Dialektiku osvícenství*, kde objasňují povahu osvícenství; iluzi nekonečného pokroku ale zavrhuje, když konstatují, že pokrok je zároveň vždy jistou regresí (Adorno, Horkheimer 2009). Přehodnocování dědictví osvícenství, ve své podstatě přehodnocování dědictví rozumu, se děje v atmosféře překotného rozvoje technologií, kdy také stále doznívá trauma 2. světové války.

Welsch (1994) upozorňuje, že jistý pocit ztráty či vykořeněnosti lze pozorovat již u některých umělců přelomu století, například Musila, Brocha nebo Schönberga, odpověď modernismu je však odlišná. Moderna na nevěrohodnost univerzálních paradigmat reaguje vytvářením nových, sjednocujících programů deklarujícími své hodnoty, a tak se pokouší najít ztracenou jednotu jen v jednotě jiné a lepší. Postmoderna naproti tomu něco takového kategoricky odmítá. Oproti moderně prosazuje **radikální pluralismus** (Welsch 1994).

Kořeny Derridova a Foucaultova poststrukturalismu lze hledat právě v Lyotardově koncepci postmoderny. Obě filozofické teorie jsou příznačné myšlenkou decentralizace a hledání toho, co je exkludováno či o čem se mlčí (Currie 1998). Derridova dekonstrukce ze značné části leží na relačním principu: Derrida tvrdí, že význam jako takový je konstruovaný pouze z diferencí, což jej činí nepřítomným, roztříštěným v kontextu a nestabilním (Petříček 2018). To, co se nám jeví jako význam znaku, je vždy pouhou reprezentací významu původního. Navíc Derrida tvrdí, že znak pes není formován jen entitou psů, ale také entitou koček, entitou židlí, apod.

Diference znaku má nejméně trojí povahu (Currie 1998). Tento znak předně nese celou svou lexikální historii užívání slova pes, tedy všechny psy, které kdy slovo označilo, včetně rozdílů mezi označovanými (jež nejsou vždy zanedbatelné, pokud

si například vzpomeneme na rozdíl mezi čivavou a buldokem). Dále význam slova pes nese diferenci mezi psy a kočkami, respektive rozdíl mezi psem a všemi ostatními, jazykem označovanými entitami, protože „...pokaždé, když se pes prezentuje jako zjevně autonomní slovo, skrývá nebo vylučuje ostatní slova, od nichž se liší, předstírajíc, že jeho význam je konstituován jen jím a nikoliv jeho odlišností.“ (Currie 1998, s. 80, překlad EK⁵). Třetí difference je krátkodobý rozdíl mezi znakem pes a ostatními znaky v řetězu, v němž je slovo pes zabudováno. Například ve slovním spojení „pes štěká“ se uskutečňuje difference znaku popisující entitu psa a znaku popisující akt štěkání. Znak tedy není jednoduchý nosič jistého významu v přítomnosti, protože „...přítomnost je pokaždé kontaminována nepřítomností, stopami kontextu, bezprostředně přítomnými i vzdálenými.“ (Currie 1998, s. 80, překlad EK⁶) Naopak význam znaku je nemyslitelný bez znaků ostatních a vždy jen krátkodobě se zvýrazňují jisté aspekty znaku.

Tím, že význam signifikantu je kvůli diferencím roztržštěn, při interpretaci znaku je vždy vybírána jen část významu a zbytek je potlačen nebo odsunut (Petříček 2018). Pokud by ovšem znak byl **pouze** kontextově motivovaný, nastal by problém s jeho reprezentací v jiných kontextech a znak by přestal být „citovatelný“, čímž by prakticky ztratil svou funkci. Každý znak musí být schopen být citován, musí být schopen „rozejít se s jakýmkoliv daným kontextem,“ (Petříček 2018, s. 234), aby bylo možno pomocí něho tvořit nekonečné množství kontextů nových. Derrida řešení problému reprezentace znaku nastoluje skrz interpretant – ten „*suplementuje* znak, avšak odhalením jednoho aspektu odsouvá odhalení jiných na později“ (Petříček 2018, s. 237). Objekt a interpretant se tedy stávají dvěma „koreláty“ jednoho znaku (Petříček 2018).

Výše zmíněné naznačuje, jaký důraz klade dekonstrukce na neuchopitelnost významu a roli interpretace. Kvůli tomu se i objektivní historie ukazuje být „pouhým vroucným přáním“ (Hutcheon 2002 [1986]), protože se jedná vždy jen o *interpretaci* a následnou *konstrukci* událostí jistým diskurzem. Řeč je svou nejednoznačností zdiskreditována (Currie 1998). Není překvapivé, že postmoderní díla jsou mnohdy plna nedůvěry – celý obraz světa, který máme koneckonců jen v

⁵ „...every time that dog presents itself as an apparently autonomous word, it hides or excludes the other words from which it differs, pretending that its meaning is constituted by itself and not by difference.”

⁶ „presence is always contaminated by absences, traces of context, both immediate and distant.”

našich hlavách, se totiž stává nepřesvědčivým. „Odpor k degenerovaným ideologiím může vyvolat pocit úzkostné osamocenosti a ztráty komunikace vyvolané nedůvěrou k řeči. Vzniká iluze, že skepse bořící svět a jeho hodnoty je jediná možná reakce na zklamání jistot.“ (Haman 2003, s. 156).

1.1 FIKČNÍ SVĚTY

Brian McHale (1987) vidí jako klíčový znak postmoderní literatury *fikční ontologickou hru*. Uvažování, že svět, který obýváme, není jediný možný, je pro postmodernu typické (McHale 1987). Autoři konstruují, upravují a opět dekonstruují různé světy a během toho si nutně kladou otázky, jež McHale (1987) nazývá „post-kognitivními“, například: „Jakou povahu má svět?“, „Jaké druhy světů existují, jak jsou vystavěny a jak se odlišují?“ nebo „Co se stane různým druhům světů, jestliže se konfrontují či pokud se rozruší jejich hranice?“.

Aleš Haman (2003) v souvislosti s tím upozorňuje na „antimimetičnost“ postmoderní literatury. Ta koresponduje s posunem, jež nastává v teorii fikce v 2. polovině 20. století. Náзор na status fikčních entit se posouvá od mimetického pohledu či názoru, že fikční entity jednoduše neexistují, k *teorii fikčních světů* (Doležel 2003). Doležel pojímá fikční světy literatury jako estetické artefakty stvořené lidskou kreativitou, jež jsou prezentovány v médiu fikčních textů. Fiktivnost je vhodným prostorem pro realizování možností, jež v reálném světě realizovány nejsou nebo jež realizovat nelze. Fikční světy tedy existují jako *eventuality* reálného světa (Doležel 2003).

Teorie nabízí produktivní perspektivu zejména pro nastínění vztahu mezi reálným prototypem a jeho fikčním odrazem v díle. Jaký status lze například přisuzovat Sigmundu Freudovi z Doktorova románu *Ragtime* (Doktorow 1982 [1975])? Pro mimetickou teorii by taková otázka mohla představovat problém, protože na jedné straně tohoto Freuda nelze ztotožňovat s reálným zakladatelem psychoanalýzy, ostatně není ani jeho přesným literárním napodobením, zároveň však mezi oběma figurami jistý vztah musí nutně existovat. Teorie fikčních světů nabízí vysvětlení: fikční Freud představuje uskutečnění jistých nerealizovaných okolností historického Freuda, tedy fikční Freud na reálného muže do jisté míry navazuje, ale rozhodně mezi ně nelze klást přímočaré rovnítko.

S natahováním a ohýbáním hranic fikčního světa nutně souvisí deformace časoprostoru (McHale 1987, Kubíček, Hrabal, Bílek 2013). Pokud literární teorie předpokládá, že v narativním textu čtenáři shromažďují informace pro složení vlastní mentální mapy časoprostoru díla, cílem postmoderního autora je čtenáři tuto snahu co nejvíce ztížit. Jako příklad je možné vzpomenout Ecovo opatství z románu *Jméno růže* (Eco 1988 [1980]). Protože román užívá detektivního žánru, je žádoucí, aby fikční prostor byl relativně přehledný, čemuž pomáhá i přiložený pláněk kláštera. Eco však chce zároveň dostát svému postmodernímu uměleckému záměru, a proto si nemůže pomoci, aby kolem čtenáře nekonstruoval jen velmi obtížně pochopitelný labyrint, který uskutečňuje zejména v popisu klášterní knihovny⁷. Ta je natolik členitá, že vytvořit si její představu pouze z textu je takřka nemožné. V příběhu její unikátní prostorové uspořádání slouží jako ochrana před nevíтанými návštěvníky, protože host neznalý v orientaci v labyrintu, jednoduše již nikdy nenalezne cestu ven. Podobně osudná dezorientace však hrozí i čtenáři.

Postmoderní díla podrobují dekonstrukci také kategorii času, čehož docilují zejména využitím achronií typu *analepse* a *prolepse* (Kubíček, Hrabal, Bílek 2013). Při značné fragmentalizaci časových úseků se ale může stát, že čtenář již není s to rozlišit narační přítomnost od případného předcházení či zpětného nahlížení událostí, jak je tomu například v románu *Jatka č. 5* (Vonnegut 2016 [1969]), což vede ke značně zhoršené orientaci ve vyprávění. Zde narušení časové posloupnosti navíc nahrává i fakt, že protagonista příběhu Billy Pilgrim je schopen v čase cestovat, čímž je zároveň povaha času v románu neortodoxně tematizována⁸.

⁷ “Pět místností čtyřstěnných či neurčitě trapesoidálních, v každé jedno okno, a ty jsou rozloženy kolem místnosti sedmistěnné a bez oken, do které vedou schody. (...) Jsme teď ve východní věži a každá věž Budovy má zvenčí pět oken a pět stěn. (...) Prázdná místnost je obrácena k východu, jako kněžiště v chrámu, sluneční paprsky ráno padají na oltář, což je správné a zbožné. (...) Není to nijak zvláštní labyrint. (...) Myslím, že se snadno zorientujeme.“ Můj mistr se mýlil, stavitelé byli dovednější, než jsme si mysleli. Neumím dost dobře vysvětlit, co se vlastně stalo, ale jakmile jsme opustili východní věž, sled místností se zmátl. Některé měli dva, jiné zas tři průchody...” (Eco 1988. s. 164-165).

⁸ Billy, kvůli své schopnosti cestovat časem i kvůli setkání s mimozemšťany z Tralfamadoru, nahlíží na čas velmi specificky, což se také snaží předat obyvatelům Země: „Veškeré okamžiky života, minulost, přítomnost i budoucnost, vždycky existovaly a budou existovat navždy. Tralfamadořané mohou současně přehlédnout veškeré okamžiky života stejně snadno, jako my přehlížíme pásmo Skalistých hor. Vidí, jak trvalé jsou všechny okamžiky, a mohou si prohlédnout každý, který je zajímavý. Je pouhá iluze, když si tady na Zemi myslíme, že jeden okamžik následuje za druhým jako korálek na šňůře a že jakmile pomine, je okamžik navždy ztracen.“ (Vonnegut 2016, s. 27)

Pokud je pro čtenáře obtížné vytvořit si v hlavě mentální mapu časoprostoru, znemožňuje mu to vidět fikční univerzum jako souvislý celek (Kubíček, Hrabal, Bílek 2013). Kvůli tomu často obsah postmoderních děl působí rozporně či diskontinuálně. Na druhé straně však platí, že „čím více se čtenáři nedaří zapojit všechny elementy vyprávěného světa do souvislého obrazu tohoto světa, tím více si svoji aktivitu i její význam uvědomuje.“ (Kubíček 2013, s. 81). Pozornější zaměření na akt čtení čtenáře blíže přivádí k metarovině textu a právě tematizace této roviny je, jak bude vyloženo níže, pro postmodernismus obzvlášť příznačná.

1.2 DVOJÍ KÓD

Jak naznačují již dva tituly uvedené výše – *Jméno růže* a *Jatka č. 5* – postmoderní hra se mnohdy odehrává na pozadí populárních žánrů, jakými jsou u zmíněných detektivka a sci-fi. To je opačný postoj než jakým se definoval modernismus, mezi jehož hlavní cíle patřilo vytvořit svébytné umění, které je založené na exkluzivní formě nekontaminované konzumní kulturou (Welsch 1994). Široké dopady této tendence jsou pozorovatelné mimo jiné v obecném pojmání postmoderních děl – zatímco četba Prousta, Joyceho a Wolfové je spojena s náročným čtenářským vkusem a dle toho avizována, Umberto Eco je nakladatelstvím (konkrétně nakladatelstvím Argo) stavěn vedle autora populárních thrillerů Dana Browna: „Nevyhýbáme se ani literárnímu mainstreamu: mezi naše autory patří i bestselleristé jako Dan Brown, Khaled Hosseini, Paulo Coelho, Robert Fulghum, G. R. R. Martin, J. R. R. Tolkien, Philip Pullman či Umberto Eco.“⁹. Dle Welsche (1994) to ovšem nemusí být nutně na škodu, protože se tak postmoderna otvírá velmi širokému publiku, což značí její vnitřní demokratičnost a v jádru její větší afinitu k ideji svobody. „Zatímco literatura klasické moderny byla velice jemně tkaná, avšak rovněž elitářská a se svou hrou skleněných perel se dostala jen k horní intelektuální vrstvě, nová literatura tuto věž ze slonové kosti proráží.“ (Welsch 1994, s. 25).

To, že postmoderní díla působí čtenářsky přitažlivě nebo až populárně a zároveň neztrácejí nic ze své kvality vysokého umění, příkládá Welsch (1994) tomu, že jsou psána minimálně ve „dvojím kódu“, popřípadě že jsou konstruovány jako

⁹ Nakladatelství Argo. *O nás*. Argo [cit. 13-3-2019]. Dostupné z: <https://argo.cz/o-nas/>.

vícevrstvé struktury. Čtenář si může vybrat buď vrstvu populární, nebo vysoce uměleckou, popřípadě akademickou, záleží jen na zvoleném typu čtení. To implikuje velice širokou cílovou skupinu, což jamesonovsky odpovídá “logice pozdního kapitalismu”. Ecovo *Foucaultovo kyvadlo* (2005) lze chápat nejen jako konspirační fikci o templářích, ale také jako román o obecné konstrukci dějin a reality, stejně jako sémiologickou alegorii nebo román o vzniku románu. Dle Welsche (1994) je význačnost jedním z dalších důkazů postmoderní plurality.

Currie (1998) si zároveň v tomto kontextu všímá, že postmoderní fikce jakoby se stávala čím dál více akademickou, ať už co se týče složení autorů nebo obsahu románů. Také upozorňuje na trend, kdy se objevuje jistá skupina spisovatelů-akademiků, kteří beletrii považují za vhodnější platformu pro šíření svých znalostí než odbornou literaturu, mimo jiné kvůli jejímu širokému dosahu. Oboje dává mnohým dílům charakter toho, co Haman (2003) nazývá “intelektuální artistností“, tedy tendenci k velké intelektuální náročnosti a v krajním případě až k jistému intelektuálnímu exhibicionismu.

1.3 METAFIKČNÍ SUBVERZIVITA

„Vím, že jsou na světě čtenáři, ba i leccjáci jiní dobráci, kteří vůbec čtenáři nejsou, – a ti vám nedají pokoj, dokud se od počátku až do konce nedopídí všeho, co se vás týká. Rozpovídal jsem se tak obšírně jenom z čiré úslužnosti k tomuto jejich sklonu... (...) Těm však, kdo se v těchto věcech nechtějí pouštět tolik dozadu, jsem tou radou, aby ostatek této kapitoly vůbec přeskočili; je totiž psána, to prohlašuji předem, jenom pro štůury a všetečky.“ (Sterne 1985, s. 11-12)

Úryvek z kanonického *Tristrama Shandyho* (Sterne 1985 [1759]) dokládá, že metafikčnost, metanarace nebo sebereflexivní vyprávění nejsou ve světě literatury ničím novým. Naopak, jak upozorňuje Patricia Waugh (1984), tato literární taktika je pravděpodobně provází literaturu už od jejích počátků. Zároveň však, jak odpovídá Currie (1998), v málokterém historickém období vycházelo takové množství metafikce jako právě v postmoderně.

Čtení o čtení, tematizace vnímání reprezentací jako artefaktů oddělených od označovaných objektů – asi není překvapivé, že toto derridovské téma je pro postmodernu natolik emblematické. Metanarace textové dílo uvádí do jistého paradoxu – na jedné straně konstrukce každého fikčního světa vždy usiluje o *iluzi existence tohoto světa*, metanarací na straně druhé autor tuto iluzi cíleně podrývá

(McHale 1987). Komentuje, vysvětluje, popřípadě ironizuje samotný narativní akt, čímž se pozornost přesouvá z vyprávění na samotného (implikovaného či modelového) autora.

Záplavu metafikční literatury lze vysvětlovat také tím, že spisovatelé postavení před problém, jakým způsobem psát o světě v době, kdy z žité reality zbývá již pouhý konstrukt, se přiklonili k metafikci (Hutcheon 2002 [1986]). Ta na jednu stranu může nabízet podobně čtivý a srozumitelný formát jako je tomu u realistní prózy, zároveň však upozorňuje na svou vlastní konstruovanost a situovanost autora, čímž činí zadost převládajícímu diskurzu humanitních věd.

„Příběh, který vyprávím, vyvěrá cele z fantazie. Charaktery, které tvořím, mimo mou mysl nikdy neexistovaly. (...) Romanopisec stojí vedle Boha. Ale já jsem současníkem Alaina Robbe-Grilleta a Rolanda Barthesa. (...) Možná tedy, že píší vlastní transponovaný životopis.“ (Fowles 2015, s. 111)

Zarámování literárního díla, dle Patricii Waugh (1984), považuje postmoderní literatura za problém. Rám je totiž vždy konstruovaný, rám představuje vždy nahodilě vybraní určitého úseku. Autoři uvědomující si jeho arbitrárnost pokouší se jej narušit a tím překročit. To mohou činit buď téměř nekonečným rámcovým uspořádáním kompozice díla, jak je tomu například v povídkách J. L. Borgese, metafikčními vsuvkami nebo narušováním fikce zjevením modelového autora mezi fikčními postavami.

Kurt Vonnegut v díle *Jatka č. 5* (2016) první kapitolu věnuje rámcovému metavyprávění autora knihy o tom, jak se rozhodl napsat a jak psal svůj román. Autor se však nenazývá Vonnegut, nýbrž má bizarní jméno Yon Yonson. Román je v následujících kapitolách značně fragmentalizován (kvůli již zmiňované dekonstrukci kategorie času), k opětovnému zvýraznění fikčnosti poslouží překvapivé zasazení modelového autora na latríny v zajateckém táboře: „Nejbližší Američan naříkal, že snad už vykadil všechno kromě mozku. O chvíli později řekl: ‚Už leze, už leze.‘ Myslel tím svůj mozek. Byl jsem to já. Já to byl. Já, autor téhle knížky.“ (Vonnegut 2016, s. 95). Nenadálá situace čtenáři připomene, že to, co čte, skutečně není zažívanou realitou, ale jen velmi živým příběhem z mysli autora.

1.4 LITERATURA TÍHNOUCÍ K HISTORIČNOSTI

Hutcheon (2002 [1986]) považuje za hlavní žánr postmoderní literatury *historiografickou metafikci*, což odpovídá dílům typu Cotzeeův *Foe* (2011 [1986]), Fowlesova *Francouzova milenka* (2015 [1981]), Doctorowův *Ragtime* (1982 [1975]), dílu Milana Kundery, popřípadě v českém kontextu Topolovu románu *Kloktat dehet*.

Postmoderna se sama sebe ptá, jak, když nejsme schopni ani plně poznat svoji přítomnost, **jak můžeme vůbec uvažovat o poznání minulosti**. Situace ovšem není naprosto beznadějná, k dispozici jsou alespoň jisté stopy minulého: například zde zůstávají narativní reprezentace dobového diskurzu mezi než patří archivní dokumenty či svědectví. Pokud pochopíme, proč dobové materiály byly konstruovány tím způsobem, jakým byly konstruovány, minulost se může stát uchopitelnou a skrz ni i současnost. “Ve svém vnitřním slova smyslu, postmodernismus odhaluje touhu pochopit současnou kulturu jako produkt předchozích reprezentací.” (Hutcheon 2002 [1986], s. 55, překlad EK¹⁰). Tyto reprezentace je třeba podrobovat kritice, nahlížet na ně s ironií a parodovat je, zároveň je však nutné si uvědomovat, že právě ony jsou tím jediným, co nám z minulého zbylo a co nás k minulému může také dovést (Hutcheon 2002).

Formování reprezentace v historických materiálech velmi dobře demonstruje Kundera v úvodu románu *Kniha smíchu a zapomnění* (2017 [1981]). Zde není k dispozici skutečnost, je zde pouhá fotografická reprezentace tehdejší události a navíc jen v té podobě, která byla schválena tehdejší komunistickou propagandou. Přesto však v ní můžeme nalézt stopy, snad chyby, jež propagandistické oddělení přehlédlo, které nám při správném pochopení mohou naznačit tehdejší realitu.

“V únoru 1948 vystoupil komunistický vůdce Klement Gottwald na balkon pražského barokního paláce, aby promluvil k tisícům občanů zaplnivším Staroměstské náměstí. (...) Starostlivý Clementis sundal svou kožešinovou čepici a posadil ji Gottwaldovi na hlavu.

Propagační oddělení rozmnožilo ve statisících exemplářích fotografii balkonu, na němž Gottwald, s beranicí na hlavě a soudruhy po boku, mluví k národu. Na tom balkoně začaly dějiny komunistických Čech. Tu fotografii znalo z plakátů, učebnic a muzeí každé dítě.

¹⁰ “In a very real sense, postmodernism reveals a desire to understand present culture as the product of previous representations.”

O čtyři roky později Clementise obžalovali za zrady a pověsili. Propagační oddělení ho okamžitě vyškrábalo z dějin a ovšem i ze všech fotografií. Od té doby stojí už Gottwald na balkoně sám. Tam, kde býval Clementis, je jen prázdná zeď paláce. Z Clementise zbyla jen čepice na Gottwaldově hlavě.” (Kundera 2017 [1981], s. 11).

Možná i proto, že si postmodernisté uvědomují, že námi pojímaná historie je jen jednou z verzí, mají autoři tolik v oblibě alternativní světy.

2 CHARAKTERISTIKA MAGICKÉHO REALISMU

Theo D'haen (1995, 1997) si všímá, že mnozí postmoderní autoři jsou zařazováni i do žánru magického realismu (např. Gabriel García Márquez, Salman Rushdie, Isabel Allende, Ben Okri, Angela Carter, Toni Morrison, Robert Kroetsch, Maxine Hong Kingston, apod.) a začíná magický realismus uvažovat jako specifickou odnož postmoderní literatury. Postmodernismus jako takový problematizuje jakoukoliv centralizaci a magický realismus do jisté míry funguje jako “realizování projektu decentralizace” v literatuře (D'haen 1995).

D'haen (1995, 1997) vidí jako jeden z hlavních znaků magického realismu jeho tendenci k přepisování oficiální historie: “[M]agický realismus je literaturou odporu. Tento odpor bývá téměř vždy přetaven v historické romány, které mají za cíl přepsání oficiální ‘historie’.” (D'haen 1997, s. 289, překlad EK¹¹). Autoři často používají jako svůj tematický materiál historickou události či alespoň historické kulisy. Jejich cílem je ovšem historii zasadit do nové perspektivy, konkrétně nabídnout historickou zkušenost lokalizovanou mimo “centrum”¹².

Toto “centrum” lze vymezit na jak základě kulturního původu, tak barvy pleti nebo i na základě genderu. Autoři magického realismu obvykle píšou o jiném než o západním světě – typicky jsou romány situovány do Jižní Ameriky, ale také do Afriky, Indie nebo východní Asie. V autorských motivech se často objevuje psaní o domovině, protože ovšem autoři obvykle nepocházejí ze západního světa, domovina je jinde než v Evropě či Severní Americe. Případně, pokud román je situován do západního světa, bývá zde tematizována odlišná, tedy **marginalizovaná** perspektiva, která vnímá události jinak – v románu *Milovaná* od Toni Morrison se americká historie nahlíží z pozice černé ženy, v *Nocích v cirkuse* od Angely Carter přelom 19. a 20. století v Evropě bilancuje prostitutka a znetvořená artistka nebo

¹¹ “magic realism is a literature of resistance. This resistance almost invariably is channelled into historical novels, all of which come down to re-writings of official ‘history’.”

¹² Rushdieovi *Děti půlnoci* jsou příkladem přesměrování diskurzu a nabídnutí reinterpretace historie par excellence. Jak píše D'haen (1995), Rushdie nabízí jiný pohled na Indii než pohled kiplingovského kolonizátora, který svět okolo sebe vidí jako divoký, iracionální a jiný - Rushdie ukazuje pohled Indie samotné. Hlavní hrdina Salim Sinai se stává metonymií nezávislé Indické republiky, když se narodí v první sekundě dne, kdy Indie získá status nezávislosti. Svůj život si navíc Salim vysvětluje jako nepřijemnou analogii osudu státu a učitel zeměpisu v jeho tváři dokonce identifikuje i mapu Indie. Je příznačné, že Salim není dítětem bohatých indských muslimů, kteří ho vychovávají, ale bastardem bílého (bohatého) Angličana a manželky prakticky žebračícího, pouličního hudebníka. Tak je obstarožní běloch nepřiznaným otcem nově vzniklého státu a chudí jeho matkou.

v *Satanských verších* od Salmana Rushdiho se nabízí pohled na Británii z perspektivy indických přistěhovalců.

2.1 REALISMUS A MAGIE

Literární teoretici v pojmu magického realismu obvykle zdůrazňují aspekt magie, vidí jej jako literární žánr, kde probíhá **oxymoronní spojení realismu a magie, vypovídající o rozporu ve fikčním světě** (Bowers 2007, Warnes 2009). Přirozený svět se v tomto žánru unikátním způsobem setkává s nadpřirozenem¹³. V literárně-kritickém textu 80. let *Magical Realism And The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy* Amaryll Chanady hledá specifičnost magického realismu při jeho komparaci s fantastickou literaturou a dochází k tomu, že rozpor mezi realistickou mimesí a nadpřirozenou magií není v žánru magického realismu tematizován (Bowers 2007, Warnes 2009). Nadpřirozeno je postavami i vypravěčem bráno jako součást všední reality a tato normalizace magie je Chanadyovou hodnocena jako “vyřešená antimonie”. Naopak ve fantastické a fantasy literatuře, dle teorie, realistický kód převládá: Carollova Alenka se na konci pohádkového příběhu probudí ze spánku, svítící pes baskervillský má v srsti fosfor vydávající záři. Fantastično je tedy vypravěčem vysvětleno, popřípadě vypravěč alespoň avizuje magické události jako neobvyklé a protagonisti při setkání s nimi prožívají emoce hrůzy, zděšení či překvapení (Warnes 2009).

Bortolussi (2003) naopak upozorňuje, že **taková delimitace žánru je mylná a nefunkční**. Literární obec považuje za nedbalou, pokud do chvíle publikace její studie teorii Chanadyové nerevidovala a dokonce o ní velké množství monografií a studií opírala. Bortolussi (2003) dokazuje, že normalizace nadpřirozena, popřípadě převládnutí racionálního kódu, nemusí být nutně závislé na žánru, ať už se jedná o fantastickou literaturu, fantasy nebo magický realismus.

Dixon (2003) ukazuje relevantní příklady fantasy literatury, která zevšedňuje magii obdobně, jak je tomu popisováno u magického realismu Chanadyové. Dixon konkrétně předkládá příklad fantasy prózy *Devět princů Amberu* od Rogera

¹³ Termín magického realismu vnesl ve dvacátých letech minulého století do širšího povědomí německý kritik výtvarného umění Franz Roh. Pojem měl označovat novou formu post-expressionismu, která se objevila na německé umělecké scéně. Magickorealistické obrazy se od expresionistických dle Roha lišili ve své zaměřenosti na detail a hladkou, “fotografickou” reprezentací mystických a nemateriálních aspektů reality (Bowers 2007, s. 8). Rohův magický realismus se vyznačoval tím, že se snažil všednodenní objekty ukazovat ve světle záhad a nadřálna.

Zelaznyho. Považuje exemplář za obzvlášť zajímavý, protože “ve vyprávění lze jasně rozeznat magické elementy, které nekorespondují s tím, co by čtenář očekával v reálném světě, přesto však jsou elementy nakonec přijímány jako běžné a svým způsobem nezajímavé.” (Dixon 2003, s. 341, překlad EK¹⁴). Mnoho reálií připomíná realistní univerzum: protagonista se probudí v sanatoriu, cestuje taxíkem a autobusem za účelem navštívit sestru žijící v NY, apod. Zároveň však objeví, že má nadpřirozenou sílu¹⁵ a také během cesty autem s bratrem se začnou ukazovat známky toho, že protagonistův bratr je schopen ovlivňovat okolí, jež ho obklopuje¹⁶ (Dixon 2003).

Naopak lze polemizovat s tvrzením Chanadyové, že veškeré nereálné okolnosti jsou v magickém realismu přijímány stejným způsobem jako všední záležitosti (Bortolussi 2003). Jakmile se Salím Sinái, hlavní hrdina Rushdieho románu *Děti půlnoci*, svěří rodině, že oplývá telepatickými dovednostmi (“Včera jsem slyšel hlasy. V mé hlavě ke mně mluví hlasy. Myslím – ammi, abbú, opravdu si myslím –, že ke mně začali promlouvat archandělé.” [Rushdie 2012, s.184]), reakce okolí je na výsost racionální: sestrou je Salím považován za vtipálka, katolická chůva se hrozí rouhání, matka mu spílá, že roste pro šibenici a měkne mu mozek, a otec pouze hrozivě mlčí. Rozhodně však nelze najít nikoho, kdo by Salímovi **věřil**, natož kdo by takovou realitu bezpředsudečně akceptoval. I Salím sám je ze své nově nabyté schopnosti zaskočen, a právě proto má potřebu informaci sdělit rodinnému shromáždění. Takové případy lze vybrat a najít i v jiných magickorealisticích dílech, včetně prototypní prózy *Sto roků samoty*, a dokonce je otázkou, zda je možné tvrdit, že výrazně převažují případy, kdy postavy neprojevují překvapení nad fantastičnem (Bortolussi 2003).

¹⁴ “...the narration provides an explicit recognition that the magical elements do not correspond to what the reader expects in the real world, but these elements are eventually accepted as normal and unremarkable in kind.”

¹⁵ “.. I killed another in a manner which surprised me. Suddenly, and without thinking, I picked up a huge overstuffed chair and hurled it perhaps thirty feet across the room. It broke the back of the man it struck.” (Zelazny 1970, s. 41, cit. dle Dixon 2003, s. 342)

¹⁶ “... as we drove along, all the sidewalks began to sparkle. (...) We kept driving, and I kept wondering what the hell was happening. The sky had grown a bit greenish, then shaded over into pink. I bit my lip against the asking of questions.” (Zelazny 1970, s. 45, cit. dle Dixon 2003, s. 342)

2.2 KOHERENCE A DISKONTINUITA

Jiný distinktivní znak nabízí Bortolussi (2003), když dělicí čáru mezi fantasy, fantastickou literaturou a magickým realismem nachází v dichotomii koherence a diskontinuity magie. Nadpřirozeno ve fantasy a fantastické literatuře dle Bortolussi (2003) pochází z jednoho logického pramene, popřípadě čerpá inspiraci z jednoho tematického okruhu motivů – v gotickém románu *Dracula* je zdrojem magie upíří bytost, v *Harrym Potterovi* Rowlingová čerpá z tematicky relativně koherentního pramene evropského pohádkového folkloru obsahujícího kouzla, draky a tříhlavé psy. Navíc Bortolussi (2003) upozorňuje, že vypravěč se v těchto románech jeví seriózně, je důvěryhodný a svým postojem legitimizuje výskyt nadpřirozena.

Naproti tomu v prototypické próze *Sto roků samoty* lze podivné události přiřadit k mnohým systémům víry (Bortolussi 2003): od izolovaných prvků mytologie, přes folklorní tradice, legendy, lidové pověry, pohádkové dědictví po vtipy, přehánění a doslovnou realizaci frází. Magické události tak působí roztržštěným dojmem, což narušuje fikční iluzi reality – zatímco u fantastických i fantasy knih čtenáři přijímají pravidla daného světa, aniž by zpochybňovali jejich pravdivostní nárok, magický realismus cíleně probouzí ve čtenáři nedůvěru k textu a podrývá autoritu vypravěče (Bortolussi 2003). Bortolussi (2003) dokonce mluví o tom, že vypravěč se nekoherencí magie stává svým způsobem nedůvěryhodným.

Bortolussi (2003) charakter vypravěče shrnuje s tím, že zatímco vypravěč fantastické literatury při neúspěchu své iluze dává v sázku svoji seriozitu, magickorealistický vypravěč o uvěřitelnost neusiluje a až s jistou naivitou předkládá hravý příběh plný trhlin a přehánění. Díky tomu zde vzniká propast mezi naivním vypravěčem a modelovým ironickým autorem, který prvky magie bere jako prostředek satiry a textové hry. Bortolussi (2003) upozorňuje na “fikční manipulaci”, která precizně udržuje distanci mezi modelovým autorem a vypravěčem. Pokud u magické události absentuje vysvětlení, je to jednoduše proto, že modelový autor nechce ustupovat z postoje, jenž by vytvářel koherentní obraz světa, vypravěč však nevinně předstírá, že zde žádné diskohorence nejsou.

Dixon (2003) koherenci a diskoherenci odčítá od toho, nakolik je v příběhu určena **systémová limitace magie**. Ve fantasy literatuře lze téměř vždy nalézt alespoň implicitní podmínky fungování magie: například čarodějové v *Harrym Potterovi*

potřebují příslušné vlohy, následně absolvují jistý kouzelnický výcvik a až poté jsou schopni své umění adekvátně praktikovat. Jiným omezením nadpřirozena ve fikčním světě je, že kouzly nelze vyčarovat jídlo ani vzkřísit mrtvého. To, co vytváří ve fantasy literatuře napětí, je, že čtenář nikdy nezná veškeré limitní podmínky magie a vypravěč tak může snadno konstruovat momenty překvapení (Dixon 2003). Navzdory stanovením podmínek tedy děj nelze předvídat, ale ten zároveň při zpětném pohledu “logicky” podléhá zákonům daného fikčního světa (Dixon 2003).

Naproti tomu magii v magickém realismu jakékoliv omezení většinou chybí (Dixon 2003). Nadpřirozenými schopnostmi některá z postav oplývá či také ne, celé se to však zdá být spíše dílem náhody než výcviku (Dixon 2003). Mnohé kouzelné události se dějí bez zřejmé příčiny: například když se Krásná Remedios ve *Sto rocích samoty* vznese a vstoupí na nebesa pomocí vlajících prostěradel. Není jasné, ani proč se tak událo zrovna v danou chvíli, ani proč zrovna s pomocí holandských prostěradel¹⁷. Jen Úrsula ví, “jaký vítr to zavál,” (Márquez 2006, s. 185), ale ani čtenářům, ani ostatním postavám v románu tato informace sdělena není.

2.3 MECHANISMY MAGIE

Magický realismus liší od fantasy a fantastické literatury také velmi specifickými mechanismy na “vynalezení” nadpřirozena. Jedním z nich je *zdoslovnění metaforických frází*¹⁸ (Warnes 2009). Oskar Matzerath v *Plechovém bubínku*

¹⁷“Krásná Remedios bloudila pouští samoty a bezstarostně trávila své dny poklidným spánkem, nekonečnými koupelemi, jídlem v nejrůznějších hodinách a hlubokým, dlouhým mlčením, nepoznamenaným žádnými vzpomínkami, až do onoho březnového odpoledne, kdy Fernanda chtěla složit na zahradě svá prostěradla z holandského plátna a pozvala si na pomoc ostatní ženy. Sotva začaly, všimla si Amaranta, že Krásná Remedios je bílá jako stěna.

“Není ti špatně?” zeptala se jí.

Krásná Remedios, která držela prostěradlo za opačný konec, se žalostně usmála.

“Naopak,” řekla. “Nikdy mi nebylo tak dobře jako teď.”

Jen to dořekla a už Fernanda ucítla, jak jí jakýsi jemný, zářivý vítr vytrhl prostěradla z rukou a rozprostřel je v celé šíři. Amaranta ucítla ve svých krajkových spodničkách podivné zachvění a chtěla se zachytit prostěradla, aby neupadla; to však už se Krásná Remedios začala vznášet vzhůru. Poloslepá Úrsula jediná zachovala dost rozvahy, aby pochopila, jaký vítr to zavál, a ponechala mu prostěradla napospas, hledíc za Krásnou Remedios, jak jí mává na rozloučenou ze změti bělostných prostěradel, která nezadržitelně stoupala společně s ní, spolu s ní opustila svět chrobáků a jirín, prolétla vzduchem, kde právě dobíhala čtvrtá hodina odpolední, a navždy zmizela v nezměrných výškách, kde ji nemohli dosáhnout ani nejmělejší ptáci paměti.” (Márquez 2006, s.185)

¹⁸ Warnes (2009) používá výrazu “literalizace metafor” a tuto techniku přisuzuje zejména Grassovi a dílu Salmana Rushdiho.

(Grass 1969) nechce vyrůst (a převzít odpovědnost dospělého), v důsledku svého rozhodnutí ovšem skutečně nevyroste a celý život zůstává v liliputí velikosti. V próze *Děti půlnoci* (Rushdie 2012) Salím Sinái “má na věci čuch”, což znamená, že je schopen identifikovat atmosféru míst, myšlenky lidí i blízkou budoucnost jen na základě čichu.

Warnes (2009) si obzvláště u Salmana Rushdieho všímá jeho mimořádné schopnosti využívat skrytý potenciál jazyka, ať už pomocí epistemologických nebo lingvistických hříček.

“Magický realismus *Satanských veršů* funguje na stejném principu jako je tomu u *Dětí Půlnoci* a to primárně, ač nikoliv výhradně, vytěžováním možností jazyka. Hyperboly, literární a metaforické štěpení, splývání a mlžení, důraz na konstitutivní a performativní spíše než deskriptivní kapacity jazyka, jsou ve středu Rushdieovy narace a jeho strategií reprezentace.” (Warnes 2009, s.101, překlad EK¹⁹).

Mimo zdoslovnění (literalizace) metafor Warnes (2009) chápe *hyperbolizaci reality* jako jeden z nejdůležitějších mechanismů, jak je dosahováno žádoucího efektu magie v magickém realismu. Hyperbolizaci Warnes (2009) nachází jak u Salmana Rushdieho, tak u G. G. Márquéze. “Džibríl Farišta začal bez zjevného důvodu krváčet do všech vnitřních orgánů a jednoduše hrozilo, že zemře. Nejhorší bylo, když mu krev začala vytékat z řitního otvoru a z penisu a zdálo se, že mu každou chvíli vytryskne z nosu, uší a koutků očí.” (Rushdie 2015, s. 37). Zemřít na vnitřní krvácení je tragickou, ale reálně možnou událostí. Rushdie ovšem v popisu překračuje hranici reality a nechává krev vytékat i z natolik bizarních otvorů, jako je řitní otvor, penis či koutky očí.

Bortolussi (2003) tuto tendenci k hyperbole přisuzuje charakteru magicko-realistického vypravěče. Ten se dle ní velmi podobá vypravěči povídaček (pábiteli), jež své vyprávění zakládá na komunikační hře. Při té na jedné straně dochází k enormnímu přehánění události a málokdo vyprávění věří, vypravěč ale na pravdivosti svého vyprávění trvá a to se smrtelně vážným obličejem.

¹⁹ “The magical realism of *The Satanic Verses* operates on a similar basis to that of *Midnight’s Children*, that is, primarily, though not exclusively, through an exploitation of language. Hyperbole, the splitting, fusing and blurring of the literal and the metaphorical, and an emphasis on the constitutive and performative over the merely descriptive capacities of language, are all central to Rushdie’s modes of narration and strategies of representation.” .

Warnes (2009) nakonec mluví o mechanismu **defamilizace všedních předmětů reality** a to zejména v souvislosti s románem *Sto roků samoty* (Márquez 2006). Proces lze ilustrovat hned na incipitu románu: “O mnoho let později, když stál před popravčí četou, vzpomněl si plukovník Aureliano Buendía na ono vzdálené odpoledne, kdy ho otec vzal k cikánům, aby si prohlédl led.” (Márquez 2006, s.7). Z perspektivy čtenáře žijícího ve 21. století není led nijak zvláštním úkazem. Proč je tedy pro plukovníka natolik důležitým, aby si jej vybavoval během čekání na své popravení?

Až v dalších větách se čtenář dozví, že Macondo v dobách dětství plukovníka bylo téměř na vědecké úrovni středověku, lidé neměli tušení ani o kulatosti země, natož o technologii mražení. Navíc byl led pro obyvatele tropické krajiny něčím krajně nedostupným. Tím Márquez problematizuje čtenáři úkaz, který do té chvíle považoval za běžný. “Odvšednění” objektů ale v románu často pokračuje za reálnou hranici (Warnes 2009) – u ledu se například dozvídáme, že jej cikáni do tropického Maconda donesli a za pár dní opět odnesli nikoli v mrazáku, ale v pouhé dřevěné truhlici.

3 MICHAL AJVAZ JAKO “JINÝ” AUTOR

Michal Ajvaz (narozen 1949) je současným českým spisovatelem, jehož poetika se dle slov Petra Bílka vyznačuje jistou “podivností” (Bílek 1991): nalezneme v ní fantastické prvky i vyprávění bez zjevné pointy a zejména naprosto nesourodé seskupení prvků na různých úrovních. Ajvaz bývá řazen a zas vyřazován z postmoderny (Košnarová 2012, Janoušek 2013), popřípadě označován za jednoduše “jiného” autora (Košnarová 2012). Kvůli přítomnosti fantastických prvků se mu nevyhnulo ani označení magického realisty, které však v rozhovoru sám odmítl (Ajvaz, Košnarová 2011)²⁰, stejně jako jej odmítli i někteří literární kritici, kteří se Ajvazem zabývali (Kočevski 2011, Košnarová 2012, Gilk 2016)²¹. Gilk namísto toho navrhuje užívat termínu *fantaskní realismus* (Gilk 2016).

Tato bakalářská práce si klade za cíl prozkoumat, zda toto zamítnutí Ajvaze jako magického realisty je skutečně oprávněné. Literární analýzy často vycházejí z monografie *"Zázračné reálno" a magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez* (Lukavská 2003), která nepodává strukturní analýzu magického realismu jako literárního žánru, nýbrž pouze porovnává díla dvou latinskoamerických autorů, kteří se na formování žánru magického realismu sice zásadně podíleli, jejich tvorba ovšem není tím jediným, co směr tvoří, a vzhled monografie tak může být do jisté míry zúžen.

Jak chápeme magický realismus, jsme se pokoušeli nastínit v první části bakalářské práce, stejně jako vymezit jeho strukturní znaky. Magický realismus pro nás představuje typ postmoderní literatury (D'haen 1995, 1997), čímž pádem se s postmodernou shoduje v mnohých charakteristikách. Specifikem magického realismu je role magických a fantastických prvků. Ty jsou obvykle čerpány z různých systémů víry a kulturních tradic (Bortolussi 2003), možnosti magie a jejího integrování do fikčního světa, který má půdorys reálného, nejsou vyprávěčem nijak limitovány a jsou distribuovány nahodile (Dixon 2003).

²⁰ Ajvaz: “Musím se přiznat, že já magický realismus vlastně ani moc neznám, z děl magických realistů jsem četl jen Sto roků samoty. Ta knížka se mi docela líbila, ale tenhle způsob psaní, zakořeněný v kolektivní národní mytologii, je mi dost vzdálený a myslím, že mě ničím neovlivnil. Takže mě vlastně docela udivuje, když mezi magické realisty bývám řazen.” (Ajvaz, Košnarová 2011, s. 15)

²¹ “Je třeba zdůraznit, že ve snaze vysvětlit obsah zmíněných textů, existují snahy přiřadit tuto prózu k pochybnému pojmu magického realismu, zjednodušenému a zbavenému smyslu a významu.” (Kočevski 2011, s. 84).

Vypravěč má tendenci k tomu své vyprávění ironizovat či parodovat (Warnes 2007, Bortluzzi 2003). Jiným důležitým znakem magického realismu se zdá situovanost této prózy jako děl reprezentující v diskurzu dosud marginalizovanou zkušenost.

3.1 JAK MOC JE AJVAZ POSTMODERNÍ?

Košnarová (2012) ve své studii obhájí hypotézu, podle které Michala Ajvaze nelze řadit mezi postmodernisty, protože Ajvaz s tímto směrem filozoficky polemizuje. Košnarová (2012) tento názor zastává i přesto, že přiznává, že formální struktura Ajvazových děl mnohé postmoderní znaky i motivy vykazuje.

Pro Ajvaze typickým příkladem narativní konstrukce je *rámcová kompozice* – primární vypravěč obvykle vyslechne příběh od jiné postavy, ta ovšem má vyprávění také zprostředkované, čímž vzniká několikanásobné vložené vyprávění. Košnarová (2012) tento Ajvazových postup chápe jako relativizaci významnosti a jedinečnosti autorství. Ajvaz navíc rád užívá metanarace jako způsobu komunikace se čtenářem, čímž ukazuje na iluzivní hru fikce. Rovněž pak často užívá motivů typu labyrint, knihovna, písmo, popřípadě palimpsest, což jsou časté motivy i postmoderních narativů.

Zároveň je ovšem pravdou, že Ajvaz se ve svém díle (beletristickém i akademickém) zabývá polemikou s poststrukturalismem, a to zejména s Derridovou teorií dekonstrukce. V roce 1994 vydává esej *Znak a bytí. Úvahy nad Derridovou gramatologií*, o více než deset let na ní navazuje studií *Derridova kritika Husserlova pojetí časovosti* (2007).

Jisté principy fungování narativního světa (způsobu výstavby), ale i světa příběhu (obsahové roviny) je možné nahlédnout v Ajvazově teoretické či reflexivní knize *Sny gramatik, záře písmen* (2003), v níž autor uvažuje o Borgesově filozofii implicitně skryté v jeho díle. Ajvaz ale nakonec spíše rozvíjí své vlastní úvahy. Smysl, jež vzniká interpretací našich senzorických dat, Ajvaz nazývá „**gramatikou světa**” a proudění materie (tedy reality, která předchází senzorickému zachycení) naopak **místem ne-smyslu**. Ajvaz chce upozornit, že „gramatiky našeho světa” nejsou nahodilé, ačkoliv „počátek” – vznik a fungování materie – samozřejmě nahodilé jsou.

“Nemáme právo klást smysl rodící se v našem světě, který povstal z ne-smyslu, jako hodnotové kritérium a klát nad absurditou bytí. (...) Nápis hovořící řečí náhody – text skvrn na zdech, vln a odlesků na vodní hladině, měnících se tvarů oblak – jsou poselstvím a

zjevením právě proto, že nahodilost tohoto textu sice stále ještě patří do světa smyslu, je však symbolem a upomínkou, vyjadřující nejlépe ze všech textů velký ne-smysl boží hry, hry bytí, v níž jednotlivé světy smyslu vznikají.” (Ajvaz 2003, s. 62).

Dalo by se tedy tvrdit, že Ajvaz se zabývá dialektickým vztahem smyslu a nahodilosti, čímž rozvíjí jak fenomenologický, tak dekonstruktivistický diskurz. Proto by bylo nešťastné tvrdit, že Ajvaz stojí mimo postmoderní pozice. Ajvaz je do jisté míry problematizuje, ale také z nich v mnohých aspektech vychází.

3.2 ROMÁN DRUHÉ MĚSTO

Ajvazova románová prvotina *Druhé město* (1993) se vyznačuje značnou stylovou ornamentalitou a důrazem na multisenzorickou kvalitu obrazů v textu. Vyprávění se odehrává v chronotopu Prahy, což v kontextu české prózy knihu řadí mezi mnohá významná díla. V záplavě esejisticko-popisných pasáží lze pozorovat tendenci ke ztrátě syžetu, čtenářskou pozornost pak udržuje velmi neortodoxní poetika.

3.2.1 DRUHÉ MĚSTO: DĚJ

Děj začíná situací, v níž hlavní hrdina v antikvariátu objevuje knihu psanou neznámým písmem a vázanou ve fialovém sametu. Tento náhodný objev spouští řetěz událostí, během kterých se hrdinovy vyjevuje *neznámý prostor za hranicí*²². Muž začíná narážet na podivnou skupinu lidí, která skrytý prostor za hranicí, “Druhé město”, studuje, uctívá a také v něm do jisté míry žije.

Tato sekta se zabývá skrytou jednotou a smyslem světa za hranicí, zároveň také přísně postihuje všechny cizince, kteří se po tajemství Druhého města pídí – tedy i hlavní postavu-vypravěče. Setkání hrdiny sektou se často děje v mimořádně zvláštních kulisách: hrdina musí ze strany sekty čelit pronásledování lasičkami, je mu podán nápoj, jenž mu umožní létat a který vypravěč následně věnuje rejnokovi pokousanému psem.

Jádrové události v příběhu zdaleka nepřevažují: mnoho situací v příběhu by mohlo proběhnout v jiném pořadí, popřípadě neproběhnout vůbec, a příběh by

²² “Z toho, co jsem slyšel, se ve mně začal rodit pocit, že v naší těsné blízkosti se prostírá nějaký podivný svět.” (Ajvaz 1993, s. 17); “Náš svět, do kterého jsme se uzavřeli, je přitom tak úzký; i uvnitř prostoru, který pokládáme za své vlastnictví, jsou místa, která se vymykají naší moci, doupata, ve kterých se usídlila zvířata, jejichž domov je ve tmě za hranicí.” (Ajvaz 1993, s. 59).

zůstal pravděpodobně neporušen. To upevňuje “bloudivý charakter děje” a rozvolňuje kauzální vztahy událostí v ději.

3.2.2 DRUHÉ MĚSTO: POSTAVY

Hlavní postavou románu je bezejmenný, **homodiegetický vypravěč**. O vypravěči máme naprosté minimum informací, jak ovšem Košnarová (2012) konstatuje, u Ajvaze je typické, že “individuální identita vypravěčů-autorů je rozostřená” (Košnarová 2012, s. 525). V textu není nazýván žádným jménem ani přezdívkou, chybí nejen explicitní popis, ale i implicitní charakteristiky nedávají čtenáři příliš silnou oporu při modelování hrdiny.

Je zřejmé, že postava má blízký vztah ke knihám, zajímá ji zkoumání záhad a svůj volný čas ráda tráví bezcílnými procházkami Prahou. Vypravěč se také při zkoumání Druhého města opakovaně projeví jako odvážný muž, například když svede střešní souboj proti žralokovi nebo skuteční nebezpečnou cestu do džungle uvnitř Klementinské knihovny. Překonávání strachu ale v knize nijak zvlášť tematizováno není, psychologii hlavního hrdiny není věnována příliš velká pozornost.

Naopak sdílení myšlenek, které se týkají smyslu života či povahy světa (tedy myšlenek filozofického okruhu), tomu vypravěč nakloněn je. Spolu s lyrickým sledováním jeho okolí to tvoří téměř jedinou náplň jeho vnitřních pochodů. O sobě jako o subjektu mluví a přemýšlí vypravěč minimálně.

Ostatní postavy obklopuje podobné množství prázdných míst jako postavu vypravěče. “Je např. nápadné, jak se jednotliví hrdinové a vypravěči – nejen v rámci *Cesty na jih*, ale v rámci celé Ajvazovy tvorby – v sobě navzájem zrcadlí a podobají se jeden druhému – nejen svým sociální statutem, ale především tím, co vnitřně řeší, nad čím se zamýšlejí, jaké otázky si kladou.” (Košnarová 2012, s. 525). Většina postav má epizodický charakter a jejich fluktuace je vysoká. “[P]ostavy nabývají na loutkovitosti a jsou postrkovány hravou vypravěčskou či autorskou vůlí.” (Gilk 2016, s. 77).

Postavy disponují spíše plochým charakterem, z těchto mezi nejprokreslenější patří dívka (potenciální družka vypravěče) Klára-Alweyra. Vztah Kláry a vypravěče prochází **výraznými transformacemi** (ve středu románu vede Alweyra v kavárně s vypravěčem intimní rozhovor, vypravěč ji během něho hladí po vlasech,

v závěru románu se snaží vypravěče zabít mečem), ty jsou ovšem minimálně komentovány i prakticky neobjasněny z hlediska motivace postav.

3.2.3 DRUHÉ MĚSTO: ČASOPROSTOR

Román *Druhé město* (1993) je situován do zimní Prahy 20. století. Na tomto místě se setkávají dva světy: na jedné straně realistické české velkoměsto s naprosto konkrétními lokalitami, na druhé fantastické Druhé město, které na noční metropoli zvláštním způsobem parazituje. Druhé město využívá pro život svých obyvatel prostor pražských kostelů, knihoven, univerzitních aul nebo starých bytů, aniž by o tom běžní pražští obyvatelé věděli, zároveň do těchto všedních prostor vkládá naprosto nevšední a fantastické objekty.

Popis prostoru bezpochyby patří mezi hlavní těžiště knihy. Pozorování je přesné a detailní, představuje klíčový vstup do příběhu: “Vypravěčův zrak, soustředěný pohled, zájem o vizuální stránku věci a místa, zaujetí konkrétními předměty, neodbytná zvědavost a snaha porozumět řeči, jakou k nám věci mluví, jsou podstatným hybatelem ajvazovského vyprávění.” (Košnarová 2012, s. 533). Již v incipitu autor naznačuje svůj způsob konstrukce vyprávění, u kterého setrvá po celé trvání románu:

“V antikvariátu v Karlově ulici jsem procházel podél řad knižních hřbetů, čas od času jsem se podíval skleněnou výlohou ven: začalo hustě sněžit, s knihou v ruce jsem přes sklo pozoroval sněžné víry, kroutící se před zdí salvátorského kostela, vracel jsem se zase ke knize, vdechoval jsem její vůni, nechal jsem pohled poletovat po stránkách a tu a tam jsem si přečetl fragment věty, který tajemně a oslnivě zazářil ve vytržené souvislosti.” (Ajvaz 1993., s.7).

Vypravěč nejdříve zmíní naprosto konkrétní pražskou lokalitu (antikvariát v Karlově ulici naproti Kostelu Nejsvětějšího Salvátora), následně prochází regály, než mu pohled zabloudí ven a vypravěč začne pozorovat padající sníh. Na konci věty se vrací opět ke knize, popisuje, jak ji vnímá čichem, i to, jak ji očima čte jen velmi ledabyle.

Všímavost je tedy **nezbytná pro vstup do skrytého prostoru**, stejně tak ovšem jen skrz pozornou reflexi je možné meditací dospět k hlubšímu porozumění existence. Vypravěč svým meditačním pohybem v románu dává prostor právě pro takové poznávání světa: “Prostor viditelného světa se ale kromě toho stává hranicí, za kterou existuje neznámá dimenze, svérázný ‘světelný prales’, exotická země, které

jsme si dřív nevšímalí. (...) Pohled reflexe je tvůrčí a současně výzkumná činnost, je to cesta do dálky a návrat existence zase k sobě, a navíc je to setkání s jiným a zrodem nového smyslu v oblasti vizuální.” (Kočevski 2011, s. 84)

Ačkoliv hranice obou měst splývají, lze odlišit jejich velmi rozdílnou literární výstavbu. Praha v příběhu zaujímá místo samozřejmé skutečnosti, u které není nutné obtěžovat se s popisem. Vypravěč téměř automaticky předpokládá čtenářovu znalost Prahy, informace o ní často končí pojmenováním ulice. Vypravěč navštíví poměrně velké množství lokalit, aniž by je blíže specifikoval²³, navíc mimo několika klíčových míst (kavárna na Pohořelci, Klementinum, Staroměstské a Malostranské náměstí) se cíle tras vypravěče neopakují. Pro čtenáře, který nemá dostatečnou znalost Prahy (například pro cizince, ale i pro českého obyvatele z regionu), tak může Kaprova ulice oplývat stejnou či podobnou atmosférou jako Karlovo náměstí. To ovšem není na škodu, protože v románu o popsání půvabů města Prahy zjevně neběží.

Naproti tomu při představování fantasknosti Druhého města platí právě zmiňovaná deskriptivní meditace:

“Chránová loď byla obklopená dvanácti kaplemi, uprostřed každé z nich stálo velké sousoší ze skla. Sousoší byla dutá a naplněná vodou, ve vodě plavali různí živočichové, někteří tlumeně světélkovali: jejich bledé světlo, jediné osvětlení chránového prostoru, se odráželo neklidnými záblesky na nesčetných záhybech zlacených ornamentů ve stylu jakéhosi tíživého podzemního baroka, které se kroutily na zde a na širokých rámech temných obrazů. Představovaly jakési kruté zápasy, osamělé extáze a bolestná zvěstování. Také uvnitř soch vládl neklid a boj, mořští živočichové se bez ustání pronásledovali a zarývali do sebe ostré zuby. Uviděl jsem, jak se zděšená svítící rybka, za níž vyrazil rychlý černý stín, ukryla do hlavy sochy; tehdy skleněná tvář sevřená neznámou křečí, zaskvítila do tmy chrámu jakoby v náhlém mystickém vytržení, hbitý dravec však rybku v příštím okamžiku dostihl a zahryzl se do ní, světlo zhaslo ve zvolna se rozlévající tmavé krvi, která za chvíli naplnila celou hlavou sochy.” (Ajvaz 1993, s. 22-23).

Tento chrám Druhého města vypravěč objeví skrz okénko v těžko identifikovatelném válci v parku na Petříně, tedy náhodou. Téměř celý úryvek se věnuje popisu soch ze skla, které zároveň fungují jako akvária naplněná vodou. Obzvlášť velký důraz je kladen na světlo, které ze soch vychází – vydávají je

²³ Množství zmíněných lokalit můžeme ilustrovat následujícím výčtem: Botič, Nuselský most, Karlova ulice, Mostecká ulice, Mariánské náměstí, Železná ulice, Seminářská ulice, Křížovnické náměstí, zasněžené pole nad Chuchlí, Chrám sv. Víta, Nerudova ulice, Letenská ulice, budova Filozofické fakulty, Staroměstské náměstí, Kaprova ulice, Žatecká ulice, Pařížská třída, Celetná ulice, Most Legií, Jiráskův most, Palác Kinských; a je možné, že jsme některé lokality zmíněné v knize z nepozornosti opomněli.

světélkující ryby a kvůli jejich pohybu je světlo proměnlivé a mihotavé. Právě tyto deskriptivní pasáže Košnarová (2012, s. 533) označuje za “básně v próze”. Poetika osvětleného chrámu je v kontrastu s vzájemným požíváním se ryb a drsnými výjevy, které zobrazují sochy. Téměř by se tak dalo tvrdit, že prostor Druhého města, podivný, krásný a zároveň krutý, proto oplývá dynamikou, kterou Ajvazovy postavy tak často postrádají.

3.3 ROMÁN ZLATÝ VĚK

Na širokou intertextualitu knihy *Zlatý věk* (2001) se zaměřovala studie Ivany Kočevski (2011), kde autorka mimo jiné tvrdí, že z četných intertextů “by bylo lze sestavit novou knihu” (Kočevski 2011, s. 85). Mimo přímo citovaných a zmíněných autorů jako Alexius von Meinong, Platón, Kafka, Plotínos, Karel Teige, Leibnitz nebo Averroes, studie upozorňuje i na souvislost textu s předchůdcem nového románu Raymondem Rousselem, popřípadě moderním autorem Georgesem Perecem. Erik Gilk (2016) na druhé straně v motivu *Knihy*, který zaujímá téměř celou druhou polovinu díla, vidí jasnou návaznost na koncept Rolanda Barthesa, slavného francouzského poststrukturalisty.

V Ajvazově próze ostrovní *Knihu* její čtenáři **doslova** přepisují – text mažou, trhají stránky, vlepují vsuvky, mění kapitoly. Kniha je na ostrově jen jedna, ale kvůli intervenci čtenářů je v neustálé transformaci a nestává se, aby jeden čtenář předal druhému čtenáři knihu ve stejném stavu, v jakém ji obdržel. Jak Gilk (2016) objasňuje, *Knihu* “ad absurdum” pracuje s Barthesovým konceptem otevřenosti textů. Ten rozděluje texty na čitelné a pisatelné, kdy klasické texty lze pouze číst, tj. pasivně konzumovat, zatímco u „pisatelných textů” se čtenář podílí i na jejich produkci. Zároveň tento fiktivní objekt narušující novověkou koncepci autorství, což koresponduje s dalšími Ajvazovými postupy, čímž Ajvaz ve výsledku autorství účinně „dekonstruuje”.

Knihu Zlatý věk má formu fiktivního cestopisu, formát je tedy ze své podstaty nesyžetový. Tématem knihy je zachycení povahy obyvatel jistého ostrova v Atlantském oceánu. Kompozice pracuje s retrospektivním vyprávěním, ve kterém homodiegetický vypravěč vzpomíná na roky prožité na ostrově. Autor zároveň pracuje i s rámcovou kompozicí, mezi pasáže popisující ostrov vkládá příběhy, které zažil po návratu z ostrova do Evropy (z minulého skáče do přítomného

naračního diskurzu), nebo příběhy, které mu někdo zprostředkoval vyprávěním či které četl v ostrovní Knize.

Košnarová (2012) promluvy Ajvazových vypravěčů ve vsunutých příběhových rovinách nazývá “vypravěčským trikem”. Ačkoliv by se mělo jednat vždy o orální, subjektivizované repliky, vyprávění nenese žádné znaky orality, postavy konstruují příběh překvapivě koherentně a celistvě (bez jakéhokoliv náznaku nedokonalosti paměti) a zejména všichni vypravěči mluví stejným jazykem, čímž pádem jednotlivé vypravěčské subjekty od sebe nelze stylově odlišit²⁴.

Ostrov jeho obyvatelé nenazývají žádným jménem a dokonce ani svá vlastní jména neberou příliš vážně a průběžně je proměňují. Pojmenování chápou jako něco, co na jedné straně vede rozhovor s věcí, kterou pojmenovává, co na druhé straně ale není stabilní, a tím pádem jej není nutné nijak uchovávat či zastavovat jeho proměny.

“Někomu by se mohlo zdát divné, že ostrované, připisující jménům takovou moc, tak lehkomyšlně přijímali za své jméno slova, jež rodila náhoda. Ale obyvatelé ostrova věřili, že právě jména, jež vznikla jako omyl, přeteknutí a přeslechnutí, při svém rozhovoru s věcí ji překvapují z nečekané strany, zaryjí se do jejího nechráněného boku, a tím z ní vymámí její nejzajímavější hlas.” (Ajvaz 2001, s. 17).

Společnost, kterou Ajvaz ve Zlatém věku konstruuje, značně připomíná jakousi Utopii, v níž jsou uplatňovány (či spíše hyperbolizovány) poststrukturalistické koncepty. V opozici stojí postavy sekundární a terciární roviny vyprávění. Tito bývají často umělci, při tvorbě se setkávají s velmi silným a zároveň tajemným prožitkem, “hukotem vystavání, proměňování, setrvávání...” (Ajvaz 2001, s. 68). Tyto postavy věří, že realita se jim může vyjevit, ač vzápětí odplyne (“vždy ji zahlédneme v nějaké konstelaci v okamžiku, kdy právě mizí,” [Ajvaz 2001, s. 68])²⁵. Gilk (2016) si těchto bodů v Ajvazových vyprávěních všimá a vidí v nich

²⁴ Peňás (cit. dle Košnarová 2012) v tomto směru upozorňuje na jistou archaickou kvalitu Ajvazova díla: “Ajvaz (...) nepíše archaickou literaturu, ale bere si z ní s klidem právo vyprávět bez ohledu na samy fyzické a mentální možnosti a kapacity vypravěče, což, jak známo, moderní literatura zcela zproblematizovala psychologii, podvědomím, sociologií, realismem a představou, že literatura má nějakým způsobem odrážet realitu.” (Peňás 2009 cit. dle Košnarová 2012).

²⁵ Celý úryvek zní: “Připadalo mu, že krása, o níž je tolik duchaplných teorií, je jen tato záře, která se rodí ve středu hnusu, aniž jej v sobě kdy zcela potlačí, že umění je nekonečným, proměnlivým zpěvem o odporném měkkém zárodku skutečnosti, že je ódou, kterou bezejmenná bílá larva bytí skládá na sebe samu. (...) Zdálo se mu, že mnoho umělců i myslitelů zažilo setkání s těmito pohyby, ale že se jej všichni zalekli, že se snažili uchopit nějaký řád, který by krása vyjadřovala (...), i když tušili stejně dobře jako on, že krása je hukotem vystavání, proměňování, setrvávání, tuhnutí a rozpadu řádů, že lhostejnými figurami jejich her uzavřených do sebe samých, jsou symetrie i chaos, (...) A Baumgarten věděl i to, že krása natolik splývá s tímto neustálým unikáním, že zakrývá i sebe samu, že ji vždy

blízkost s fenomenologickým vnímáním:

“Musíme tedy setřást z věcí nános sekundárních významů a konotací, jedině tak rozpoznáme věc samu o sobě a nahlédneme její podstatu. Ajvazova koncepce se přibližuje Husserlově metodě ‘uzávorkování’ založené na tom, že chceme-li něco poznat, musíme se vzdát ‘přirozeného vývoje’. Jestliže chceme věc poznat do hloubky, musíme ‘uzávorkovat’ celý svět (neboť jeho existenci v absolutním smyslu není možné prokázat) a zaměřit se bez předsudků a víry na samotný fenomén.” (Gilk 2016, s. 82).

Pokud tedy budeme souhlasit s tím, že toto poznávání věcí je fenomenologickou pozicí a popis ostrovní kultury poststrukturalistickou, ukazuje se, že zatímco v primární vyprávěcí rovině je popisována ostrovní kultura a tedy skrz ni představovány poststrukturalistické pozice, v sekundární, terciální, ad. vrstvě se nachází fenomenologická konfrontace s uchopováním světa. Autor tedy promyšleně odděluje jednotlivé části a čtenáři tak nabízí větší přehlednost díla, ale především tak **vytváří organickou polemiku dvou opačných filozofických škol**, což udržuje narativní dynamiku příběhu.

3.3.1 ZLATÝ VĚK: POSTAVY

Homodiegetický vypravěč je podobně jako v *Druhém městě* (1993) bezejmenný a jeho identita je opět nejasná. O družce vypravěče, ostrovance Karael, která vypravěči ukazuje četné ostrovní zvyklosti, jsou informační zdroje stejně tak limitované (nutno podotknout, že Ajvaz bývá často označován za “autora jedné knihy”, jeho podobná práce s postavami tedy nemusí být překvapením).

Postavy, alespoň ty v primární vrstvě příběhu, mají tedy opět tendence být ploché a podružné z hlediska důležitosti, podobně jako tomu bylo v románu *Druhé město*. Protože se ale v rámci této roviny popisuje také fascinující svět ostrova, je to spíše vítaným opatřením, jak lépe fokusovat čtenářskou pozornost na dílčí ostrovní specifika.

Jiná situace nastává v sekundárních rovinách příběhu, zejména v druhé polovině románu, kdy Ajvaz popisuje děj Knihy. Postavy jsou prokreslenější, autor je psychologicky a motivicky rozvíjí, když například vypráví příběh pomsty dcery svým rodičům. Dějová osa příběhu popisuje boj dvou znepřátelených královských

zahlédneme v nějaké kostelaci v okamžiku, kdy právě mizí; a v příští chvíli už máme před sebou pouze její věrnou kopii, masku vyrobenou z její vlastní kůže, kterou nás chce oklamat.” (Ajvaz 2001, s. 68).

rodů. Ačkoliv v ději nastává mnoho zvratů a emotivních situací, interakce mezi postavami probíhají ve zvláštním, osamoceném “tichu”. Světy postav jsou vykreslovány jako izolované jednotky, které se jen vzácně setkají nebo dokonce pochopí.

Princezna Hios se zamiluje do prince Gata, princ Foe (bratr Hios) do sochařky Mii. Gato uchvátí Hios na základě obrazů, které tká do koberce, Mii se zalíbí Foeovi kvůli sochám, které vytváří. Emoční vzplanutí tedy probíhá **zprostředkovaně** skrz (umělecké) předměty. Jakmile si Gato všimne, že Hios jeho fantazie na koberci těší, začne tkát obrazy speciálně pro ni. Když se mezi nimi následně vyskytnou dialogy (psané nepřímou řečí), nepojednávají už o jejich vzájemném poznávání, ale pouze o vymýšlení plánu, jak obelstít Hiosininy rodiče. Mezi Foem a Mii žádný významný slovní kontakt ani neproběhne – Mii je během tvorby příliš zaneprázdněná prací, než aby si všimla, že je do ní Foe zamilovaný. Princ tedy zatrpkne, vypraví se na daleké, *osamělé* cesty, kde zahyne. Zamilovaná vzplanutí jsou čtenáři podobně vzdáleny jako vztah Hloupého Honzy a princezny v pohádce, kdy Honza sice splní tři přetěžké úkoly, aby získal ruku překrásné dívky, ale jeho interakce s princeznou se pohybují mírně nad hranicí nuly.

V příběhu král a královna, Hiosini rodiče, prince Gata zabijí. Princezna Hios je hluboce nešťastná a rozhodne se pomstít svého milence. Otráví otce, své matce se však mstí opět zprostředkovaně přes (umělecké!) předměty: Hios nechá sestrojít sochy, které “měly zobrazovat katy, kteří mučili, znásilňovali a ponižovali Udđo [matku Hios, pozn. EK] těmi nejstrašnějšími způsoby, jež si princeznina zatmívající mysl dokázala vymyslet.” (Ajvaz 2001, s.290). Hios následně jezdí každé ráno se svou matkou na okružní jízdu kolem soch a ta je nucena se na ně hodiny dívat.

Komunikační dynamika mezi postavami je tedy specifická, postavy velmi často nejsou schopny komunikovat přímo. Na rozdíl od svých plochých společníků jsou tyto postavy sice “kulatější”, ale také osamocené, a své pohnutky vyjadřují zejména přes mrtvé objekty. Tento druh vykreslení postav skrz jejich atributy dává Ajvazově próze opět archaickou, až mýtickou povahu, zároveň tato technika běžnému čtenáři postavy spíše vzdaluje.

3.3.2 ZLATÝ VĚK: DĚJ

Děj je obtížně postihnuteľný. Kniha v se v první části zaměřuje na popis ostrovní kultury, v druhé se odehrává vsunutý příběh vyprávějící o boji královských rodů, který je zbežně popsán výše. Vsunutá vyprávění se nacházejí ale i na dalších místech prózy.

3.3.3 ZLATÝ VĚK: ČASOPROSTOR

Ajvaz opět konstruuje prostor prózy na základě snadno rozpoznatelných dichotomií – na jedné straně racionální, cílevědomá Evropa, která je ale zároveň také v narativním diskurzu popsána jako vzdálená a nepřítomná. Proti ní stojí relativistický Ostrov, neznámý, iracionální, jehož obyvatelé nemají žádné cíle či ambice a vyznačují se lyričností. Ostrovní emblematickou aktivitou je hraní her a naslouchání šelestům větru. Ostrov, tedy prostor jiný od toho našeho a do jisté míry nepředstavitelný, zároveň představuje tu realitu, ve které se odehrává většina narativního diskurzu.

Jak jsme upozorňovaly výše, domníváme se, že ostrov představuje metaforicky hyperbolizovanou myšlenku poststrukturalismu. Například domy na tomto ostrově mají stěny z tekoucí vody. Vypravěč si stěžuje, že to bylo důvodem, proč občas v těchto domech postrádal soukromí, obzvlášť při trávení intimních chvílí se svou družkou. Ostrované však obrazy objektů, které se ukazovaly přes průhledné stěny, nevnímají jako původní objekty, ale jako nové tvary, nové reprezentace jen málo závislé na původní předloze.

“Když jsem si na to stěžoval Karael, divila se, proč mi to vadí; říkala, že nás přece ve skutečnosti nikdo nevidí, lidé, kteří jsou za vodní stěnou, pozorují jen chvějící se tvary na jejím povrchu, které jsou nám sice trochu podobné, ale trochu podobné je nám leccos, kupříkladu někteří jiní lidé, nebo naše stíny, obrazy a fotografie, aniž bychom se s těmito věcmi ztotožňovali. Později jsem pochopil, že ostrované vnímají obrazy na vodních stěnách nebo odrazy v zrcadlech jinak než my, dívají se na ně jako na samostatné věci, jež sice nějak souvisejí s věcmi, které jsou za vodní stěnou nebo před zrcadlem, ale tento vztah se nijak zvlášť neliší od toho, jak spolu souvisejí všechny věci.” (Ajvaz 2001, s. 22).

Snad to lze chápat v souvislosti s poststrukturalistickým chápáním reprezentací, např. reprezentací minulosti, kde nehraje roli pouze zobrazovaný objekt a výsledná reprezentace, ale také interpret a okolní kontext. Ve výsledku je tak reprezentace původnímu objektu vzdálená, podle Ajvazových Ostrovanů k nerozpoznatelnosti.

Prostor je tedy účelně využit ke konstrukci příběhu. Při vyprávění se ale autor nevzdává básnických vsuvek, zabývající se dílčími detaily okolí, které tempo sice retardují, ale dodávají próze lyrickou kvalitu.

3.4 AJVAZ A MAGICKÝ REALISMUS

V závěru je na místě se ptát, nakolik se tedy zmíněné knihy Michala Ajvaze liší od děl magického realismu? První výrazný rozdíl, který vystupuje z rozboru *Druhého města* (1993) i *Zlatého věku* (2001), je Ajvazův mimořádný důraz na prostor v příběhu. V chrámech, v tajemných akváriích, dalekých ostrovech, pohyblivých sochách či palácích, to v nich je převážná část dynamiky děl. V Ajvazových knihách se lze jen sotva čtenářsky upínat na syžet, který bývá okleštěn na pouhou kostru dobrodružného příběhu, podobně postavy neposkytují čtenáři oporu: než by byly strůjci svého osudu, jsou spíše bez výrazných protestů vláčeny knihou.

Toto pozorné, ba téměř zamilované pozorování světa kolem se možná odvíjí i od skutečnosti, že Ajvaz v mládí maloval, a jak sám přiznává: “[v]šichni včetně mě počítali s tím, že budu malířem. Pak se to nějak na střední škole změnilo. (...) Ale myslím, že mi z té doby zůstalo vizuální vnímání světa, které se projevuje i v tom, co píšu.” (Zlamalová, Ajvaz 2010b). Ajvazovi knihy vsutku připomínají spíše výtvarné obrazy než literární díla – i u nich se na první pohled může zdát, že se jedná jen o statická plátna, která se ovšem při pozornějším pohledu rozpo pohybují obrovským množstvím vnitřních vztahů, kontrastů i konfrontací.

Naproti tomu díla magického realismu, ať už vezmeme v potaz vyprávěcí styl G. G. Márqueze, S. Rushdieho, A. Carter, I. Allende a dalších, jsou literární téměř až v klasickém slova smyslu. Nikoliv nadarmo Warnes (2007) upozorňuje na provázanost románů magického realismu s tradicí historické romance Waltera Scotta a rytířské estetiky Dona Quijota. Romány magického realismu, obvykle podobně situované na pozadí historické události jako historická romance, se vyznačují velkou výpravností, dějovou bohatostí a relativně velkým množstvím postav, mezi nimiž čtenář rozplétá složité vztahové situace (lze si vzpomenout na rodinnou ságu odehrávající se ve *Sto rocích samoty*, ale také na román *Dům duchů* od Isabell Allende či *Děti půlnoci* od S. Rushdieho). Výsledkem je čtenářsky velmi přitažlivé dílo, s živými postavami a poutavým dějem, které se ovšem díky svým dalším aspektům nepropadá do banální popularity.

Zkoumané prózy se liší v další klíčové vlastnosti: jejich pozornost je, v nejobecnějším slova smyslu, směřována naprosto opačným směrem. Zatímco Ajvazovo prózy introspektivně rozjímají o smyslu a meditativně pozorují vlastní reflexi světa, a to včetně získávání senzorických dat o světě, autoři magického realismu se zaměřují spíše na vnější, sociální realitu. Jak jsme již v předchozích kapitolách zmiňovali, magický realismus si klade za cíl narušení hegemonního diskurzu a předkládání perspektivy těch, kteří se nacházejí mimo privilegované pozice a pozice moci (například z hlediska geografické lokalizace, kultury, rasy, sociální třídy nebo genderu). Již z tohoto důvodu je tato literatura daleko méně meditativní a sebereflexivně zaměřená než Ajvazovy knihy.

Pravděpodobně však nejvýznamnějším rozdílem mezi magickým realismem a literárním stylem Michala Ajvaze jsou odlišné literární techniky, kterými je dosahováno fantastiky, stejně jako odlišné inspirační zdroje, kterých autoři využívají. U magického realismu autoři čerpají z lidových duchařských báčerek a pověr (narození dítěte s prasečím ocasem, mluvení s duchy), náboženských textů (nanebevstoupení postav, Rushdiova aktualizace Mohammedova příběhu v *Satanských verších*) nebo využívají motivů z pohádek (létající koberec ve *Sto rocích samoty*), popř. vycházejí z defamilizace reality a zdoslovnění idiomatických metafor. Čerpání z takto různorodých zdrojů spojuje jedna klíčová vlastnost – ačkoliv jsou tímto způsobem popisovány fantastické události, kvůli své implicitní intertextovosti zůstávají zasazeny do systému, z něhož byly převzaty, a na čtenáře tak působí dojmem **důvěrnosti a známosti**.

Naproti tomu Ajvazovo fantastično působí, slovy Petra Bílka (1991), “podivně”. Vzpomeňme si na souboj žraloka s vypravěčem na střeše kostela sv. Mikuláše v knize *Druhé město* (1993). Zorganizovat takovýto souboj by v reálném světě bylo pravděpodobně obtížné, ale rozhodně ne nemyslitelné. Přesto se nad žraločím zápasem čtenář pozastavuje daleko více než například nad aktem vystoupení na nebesa (který je v naší současné realitě zhruba nemožný). To lze přičítat tomu, že Ajvazova imaginace není přebírána z již ustanovených kulturních systémů a tím pádem mnohem více narušuje náš již ustanovený způsob myšlení.

Doležel (2003) Ajvazovu poetiku ztotožňuje s extrémně osvobozenou imaginací. Ajvazův styl plný zvrátů a kontrastů demonstruje na jeho unikátních výčtech, ve kterých se snoubí nečekané. Doležel (2003) udává příklad popisu zaprášených polic podivného obchodu s ponožkami:

“Byly tu sklenice, na kterých byl namalovaný kýčovitý portrét usmívajícího číšníka z bistra, (...). Byly tu barevné pohlednice, na nichž jsem viděl ostrov uprostřed temně modrého oceánu, nad vrcholky palm se v nitru ostrova zvedaly věže pražského chrámu svatého Víta (...). Bylo tu cosi, co vypadalo jako splasklé nafukovací zvířátko z gumy (...). O kus dál jsem uviděl skleněnou kouli, která byla naplněná čirou kapalinou, uvnitř stála socha světce, držícího v ruce kříž (...). Mé prsty přelézaly nerosty s mnoha ostrými hranami, hladké a těžké kovové kužely, přístrojky (...).” (Ajvaz 1993, s 75-76).

Na první pohled sortiment jakéhosi vetešnictví (které je ovšem ve skutečnosti obchodem s ponožkami) ve svém rozvitém popisu obsahuje nesourodé trsy obrazů: číšníka, ostrov s palmami a chrámem sv. Víta, následuje zvířátko z gumy, poté socha světce a přehled je zakončen nerosty.

Doležel (2003) tvrdí, že Ajvazova poetika je založena na **technice alogičnosti**, tedy nahrazováním konvenčních logických vztahů (včetně sémantických a syntaktických) vztahy čistě náhodnými. Doležel (2003) Ajvaze řadí mezi hybridní postmoderní prózu, tedy prózu, která kombinuje přirozený svět s fantastickým, zároveň však upozorňuje, že fantastika v české postmoderní próze (tedy nejen u Ajvaze) má výsledovatelnou návaznost na dlouhou tradici surrealismu, popř. poetismu.

Když je Ajvazovi položena otázka (Ajvaz, Zlamalová 2010b), co je zdrojem imaginace v jeho tvorbě, odpovídá, že “začíná z beztvarého pocitu a postupně z něho vydobývá postavy a děje.” Na otázku, zda nepoužívá své sny jako pramen, reaguje: “Lidé si ovšem často myslí, že sen je jediná sféra, odkud je možné čerpat imaginární a fantaskní děje. Já jsem však přesvědčený, že kdyby se kdokoliv ponořil do svého vědomí a pořádně je prozkoumal, kdyby se snažil vysledovat, co všechno je v něm skryté, našel by tam náměty k desítkám fantastických románů.” (Ajvaz, Zlamalová 2010b). Ajvaz tedy neužívá snu jako inspiračního zdroje, jak tomu bylo u surrealistů. Na druhé straně jeho “kolážovitá poetika” (kdy spojuje navzájem nesouvislé pojmy a kontexty) i jeho literární genetický kód příslušnosti k surrealismu napovídají – v rozhovoru (Ajvaz, Zlamalová 2010a) ostatně Ajvaz podotýká, že před vydáním své první knihy *Vražda v Hotelu Interkontinental* psal převážně surrealistické texty a v době jeho mládí jej velmi formovali surrealističtí autoři.

3.5 DEFAMILIZACE A APROPRIACE

U magického realismu jsme zmiňovali *defamilizaci* běžných předmětů. Blízkou techniku rozeznává i Tippnerová (2008) u pozdního československého surrealismu.

Tippnerová konkrétně využívá termínu *appropriace*, kdy upozorňuje, že surrealisté pomocí jistého druhu “přivlastnění” předmětů všední reality probouzejí objekty k “novému životu”. Vytvářejí tak hravý postoj k objektu, kdy skrz *appropriaci* předmět vzdalují svému původnímu materiálu a přetvořují jej v zcela nový kulturní objekt, u něhož ale “[o]značení objektu přivlastnění jako ‚cizího‘ přetrvává.” (Tippnerová 2008, s. 677).

Vezměme si z Ajvazova románu *Druhé město* (1993) za příklad obraz losů s fosforeskujícím parožím, ukrytých v podstavcích soch Karlova mostu. Zatímco u *defamilizace* v magickém realismu funkce předmětu zůstává, ačkoliv je hyperbolizována (například síla magnetu přitahuje i vidličky na druhé straně domu), u Ajvazovy prózy jsou předměty všední reality zasazovány do úplně nového kontextu – losi jsou ustájeni v podstavcích soch, namísto toho aby se pásli na skandinávských pastvinách. To není hyperbolizace funkce losa, to je radikální přetváření obsahu znaku losa v naší kultuře. Protože ale Ajvaz i nadále využívá označení “los”, zanechává v signifikátu i původní kulturní obsah, **který je náhle v rozporu s významem aktualizovaným.**

Ajvazova magie má tedy radikálně jiný charakter, než-li je tomu u magického realismu: zatímco magický realismus působí jako “mytizace” reality, kdy skutečnost nabývá kvantitativně jiných (snad by se dalo tvrdit “božských”) měřítek, Ajvaz konstruuje “radikálně”, tedy kvalitativně, jiné, skrz kombinování nám nesouměřitelných znaků a kontextů.

Tento rozdíl mezi apropiací a defamilizací odhaluje propast mezi poetikou magického realismu a dílem Michala Ajvaze. Ajvazovo fantastično působí “podivně” právě pro svou vnitřní nesourodost. Naproti tomu fantastické události magického realismu i přes svůj nevšední charakter nesou punc “blízkosti”, popř. “normálnosti” – což mimo jiné naznačuje i jedna z prvních (ač nepřesných) definic magického realismu od Amaryll Chanady (2003): magický realismus je charakteristický tím “normalizuje nadpřirozeno” a svou technikou psaní je

schopen řešit rozpor mezi racionálním a fantastickým. V tomto slova smyslu poetika magického realismu a poetika Michala Ajvaze představují dva naprosto protilehlé póly literatury pracující s fantastickými událostmi.

ZÁVĚR

Haman (2003) postmoderního umělce vidí jako “bytostného solitéra”, který “ztratil důvěru ve vše kromě své jedinečnosti a jinakosti.” (Haman 2003, s. 151). Snad i to nám může přinést zdůvodnění, proč se postmodernisti (jako například Ajvaz, ale také Rushdie nebo Vonnegut) tak obtížně řadí do literárně-vědních kategorií a sami se mnohdy zařazení i brání.

Postmoderní texty vyrůstají z ovzduší deziluze a rozpadlé naděje na jednotný a zároveň funkční systém hodnot. Odklánějí se od ideje racionality a namísto toho si osvojují pohled plný skepse, místo vědecké kauzality událostí upřednostňují alogičnost²⁶. “Vše, co nese rysy uspořádanosti, systémovosti, se stává záminkou k dekonstrukci, k subverzi, k rozkladu.” (Haman 2003, s. 151).

Za významného předchůdce postmoderní a rovněž i magicko-realistické literatury, bývá považován argentinský autor gnostických povídek Jorge Luis Borges. “Není obtížné formulovat poselství, jež stojí v ohnisku Borgesových vyprávění: koherentní svět, v němž se domníváme žít, svět, ovládaný tvůrčím úsilím a uspořádaný do pevných morálních a duchovních kategorií, není skutečný. Je výmyslem lidí, umělců a teologů, filozofů a vizionářů...” (Vrhel 1989, s. 446). Borges představu koherentního světa narušuje fantastickými technikami, které vybrousil téměř v ostrost diamantu. Borges (Vrhel 1989) rozlišuje čtyři postupy, kterými se dosahuje fantastična v literatuře: (a) vytváření textu, jenž odkazuje sám na sebe, (b) prolínání snu a skutečnosti, (c) cestování v čase a (d) zpochybňování jedinečnosti postavy jako subjektu. Tyto postupy v různé míře užívá jak žánr magického realismu, tak postmoderní literatura, avšak rovněž český spisovatel Michal Ajvaz. Pro všechny je fantastično nástrojem, jak upozornit na onu palčivou diskoherenci mezi světem, který je nám předkládán, a světem, v kterém pobýváme.

²⁶ V tomto smyslu možná může být zajímavý Hamanův příspěvek (2003), kdy Haman navrhuje hledat v postmoderním stylu paralelu se stylem baroka. Estetika obou těchto období se vyznačuje hrou, ornamentalitou, bohatostí symbolů a znaků, ale také jistou nedůvěrou k dosavadním hodnotám (Haman 2003). V baroku, stejně jako v postmoderním světě, je rozum zdiskreditován. Renesance i osvícenství jsou pryč a naděje v pokrok, jehož dosáhneme skrz kultivaci našeho lidství, tato naděje nezůstala. Společnost se vyznačuje politickou nestabilitou a umělečtí tvůrci při konfrontaci se všeobecnou úzkostí volí do jisté míry raději útěk, a to konkrétně útěk do tvůrčí hry: spisovatelé se zabývají spíše formální než obsahovou stránkou děl a namísto toho, aby zůstávali na tomto světě, vydávají se do světů nových (Haman 2003).

Jak upozorňuje Jackson (2009), téměř všechny novodobé texty obsahující fantastické prvky symbolizují opozici vůči oficiálního diskurzu. To proto, že ve chvíli, kdy se v osvíceneckém projektu uskutečnila vědecká sekularizace, “fantazijní” diskurz, pro svou antiracionalistickou povahu získal téměř automaticky subverzivní potenciál vůči oficiální moci. Jackson (2009) tomuto úkazu mimo jiné přisuzuje vliv na expanzi gotických románů a fantastické literatury v 19. století. Literatura obsahující fantastično již ze své podstaty zkoumá jinakost a odlišnost (Jackson 2009), což je ohniskem zájmu nejen u postmodernistů a magických realistů. Práce s jinakostí literatury vkládá do rukou prostředek, jak nacházet alternativní řešení mimo ustanovený systém: “Díky představení některých Freudových a Lacanových teorií je možné přisuzovat fantastičnu subverzivní funkci a to právě pro jeho snahy o převrácení zavedené kulturní formace subjektu.” (Jackson 2009, s. 103, překlad EK²⁷). Fantastično umožňuje být radikální a oprostit se od stávajícího kulturního diskurzu. Tak umožňuje zjistit, co je diskurzivně podmíněné, co je dané a co je (např. sociálně) funkční.

Jak jsme se snažili nastínit v této práci, magický realismus není pouze literárním směrem, který by pouze kombinoval vědecké a předvědecké myšlení Latinské Ameriky. Dle našeho názoru se jedná především o směr, jenž z pozice periferie (kulturní, rasové, genderové) satirickým způsobem podrývá hegemonní diskurz a to za pomoci literární fantastiky. Lze jej dle D’haena (1995, 1997) chápat jako specifickou odnož postmoderní literatury vzhledem k tomu, že v něm můžeme najít některé shodné znaky a mechanismy (D’haen [1997] konkrétně zmiňuje: sebe-reflexivitu, metafikčnost, eklekticismus, redundanci a multiplicitu, diskontinuitu, intertextovost a rozpad postav). Od postmodernismu se magický realismus naopak vyděluje rolí magických a fantastických prvků, jež jsou v této literatuře unikátním způsobem realizovány.

V závěru naší práce musíme souhlasit s kritikou (Kočevski 2011, Košnarová 2012, Gilk 2016). Není na místě Ajvaze přiřazovat ke kategorii magického realismu, protože skutečně je tomu, jak se rozumí tomuto žánru, český autor poměrně vzdálen. Ajvaz nemá potřebu konfrontovat se s historií, fantastično nebere jako

²⁷ “Through the introduction of some of the theories of Freud and of Lacan, it has been possible to claim for the fantastic a subversive function in attempting to depict a reversal of the subject’s cultural formation.”

mechanismus odhalování moci vládnoucí třídy, neužívá mýtotočvorných prvků ani prvků z jiných systémů víry. Ajvazova díla dokonce ani nemají charakter orálního vyprávění, kterým často díla magického realismu disponují. Naopak Ajvazovy knihy představují jakousi formu meditací, kde jsou postavy převážně introspektivně zaměřeny na své nitro a na způsob přijímání (senzorických) informací o vnějším světě. To je ve značné opozici k magickorealistickeému důrazu na zkoumání sociální reality.

Navíc lze rozpoznat výrazný vliv surrealismu na Ajvazovu poetiku. Ajvaz je typický *alogickými výčty* (Doležel 2003), které působí jako nesourodé koláže s nahodilým seskupením prvků, navíc využívá *techniku apropiace předmětu*, kdy objekt zasadí do radikálně nesouvisejícího kontextu, čímž výrazně změní jeho význam (Tippnerová 2008). Ajvazova fantastika proto působí zvláštním a divným dojmem, na rozdíl od poetiky magického realismu, která naopak vyvolává pocity blízkosti až normalnosti.

Zásadní věc mají ovšem tyto literatury společnou: demonstrují, jakým způsobem jsme schopni překračovat své zavedené představy o světě, podávají svědectví o zázračném fenoménu lidské fantazie. Jak je vůbec možné, že lidská mysl dokáže myslet entity, se kterými nikdy nepřišla do styku? Analýza literárních ztvárnění magie v této bakalářské práci je stručnou poznámkou k této složité a rozsáhlé problematice. Trefně problematiku představivosti i literární iluze naznačuje Borges v povídce Averroesovo hledání, když v závěru uvažuje, jak obtížné bylo stvořit v povídce postavu středověkého arabského filozofa:

“Cítil jsem, že se mi dílo posmívá. Cítil jsem, že Averroes, který si chce představit, co je drama, aniž má potuchy, co je divadlo, nepočíná si o nic absurdněji než já, který si chci představit Averroese a mohu přitom použít jen několika kvintlíků z knih Renana, Lanea a Asína Palaciosse.” (Borges 1989, s. 220).

A přece bývá pro čtenáře zážitek téměř hmatný.

BIBLIOGRAFIE

PRIMÁRNÍ PRAMENY

AJVAZ, Michal. *Druhé město*. Praha: Mladá fronta, 1993. ISBN 80-204-0378-7.

AJVAZ, Michal. *Tyrkysový orel*. Praha: Hynek, 1997. ISBN 80-85906-55-4.

AJVAZ, Michal. *Zlatý věk*. Brno: Druhé město, 2001. ISBN 978-80-7227-307-2.

AJVAZ, Michal. *Lucemburská zahrada*. Brno: Druhé město, 2011. ISBN 978-80-7227-312-6.

AJVAZ, Michal. *Sny gramatik, záře písmen: setkání s Jorgem Luisem Borgesem*. Praha: Hynek, 2003. ISBN 80-86202-01-1.

AJVAZ, Michal, Ivan M. HAVEL a Monika MITÁŠOVÁ, ed. *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004. ISBN 80-85977-60-5.

AJVAZ, Michal. *Znak, sebevědomí a čas. Dvě studie o Derridově filozofii*. Praha: Filozofia, 2007. ISBN 978-80-7007-267-7.

AJVAZ, Michal. *Ze své knihovny vybírá spisovatel Michal Ajvaz*. Český rozhlas Vltava. 2019 [cit. 06-11-2019]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/ze-sve-knihovny-vybira-spisovatel-michal-ajvaz-7956199>

ROZHOVORY

KOŠNAROVÁ, Veronika a Michal AJVAZ. Jednotný šum bytí. *Host*, 2011 (5). 8-16.

ZLAMALOVÁ, Erika a Michal AJVAZ. *Michal Ajvaz: Rebelie je tématem každého uměleckého díla*. Prague's Writers Festival. 2010a [cit. 06-11-2019]. Dostupné z: http://www.pwf.cz/archivy/texty/rozhovory/michal-ajvaz-rebelie-je-tematem-kazdeho-umeleckeho-dila_3020.html

ZLAMALOVÁ, Erika a Michal AJVAZ. *Rozhovor s Michalem Ajvazem*. Literární.cz. 2010b [cit. 06-11-2019]. Dostupné z:

http://www.literarni.cz/rubriky/aktualni/rozhovory/rozhovor-s-michalem-ajvazem_7955.html#.XcL5TKR5-hc

DALŠÍ ZKOUMANÉ PRIMÁRNÍ PRAMENY

ALLENDE, Isabel. *Dům duchů*. Přeložil Hana POSSELTOVÁ. Praha: Svoboda, 1990. ISBN 80-205-0059-6.

BORGES, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. Přeložili Kamil UHLÍŘ, Josef FORBELSKÝ a VRHEL František. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0076-5.

CALVINO, Italo. *Neviditelná města*. Přeložil Vladimír HOŘKÝ. Praha: Dokořán, 2017. ISBN 978-80-7363-832-0.

CARPENTIER, Alejo. *Ztracené kroky*. Přeložil Eduard HODOUŠEK. Praha: Odeon, 1979. ISBN 01-021-79.

CARTER, Angela. *Noci v cirkuse*. Přeložili Lucie MIKOLAJKOVÁ a MIKOLAJKA Martin. Praha: Dybbuk, 2006. ISBN 80-86862-18-6.

COETZEE, J. M. *Ďábel DeFoe*. Přeložila Edita DROZDOVÁ. V Praze: Metafora, 2011. ISBN 978-80-7359-211-0.

DOCTOROW, Edgar L. *Ragtime*. Přeložil Jiří JOSEK. Praha: Odeon 1982.

ECO, Umberto. *Foucaultovo kyvadlo*. Přeložil Zdeněk FRÝBORT. Praha: Český klub, 2005. ISBN 80-85637-89-8.

ECO, Umberto. *Jméno růže*. Přeložil Zdeněk FRÝBORT. Praha: Odeon, 1988.

FOWLES, John. *Francouzova milenka*. Vyd. 4. Přeložila Hana ŽANTOVSKÁ. Zlín: Kniha Zlín, 2015. ISBN 978-80-7473-173-0.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Vyd. 7. Přeložil Vladimír MEDEK. Praha: Odeon, 2006. ISBN 80-207-1215-1.

GRASS, Günter. *Plechový bubínek*. Přeložil Vladimír KAFKA. Praha: Mladá Fronta, 1969. ISBN 23-072-69.

KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Vyd. 2., autorizované. V Brně: Atlantis, 2017 [1981]. ISBN 978-80-7108-367-2.

OKRI, Ben. *Hladová cesta*. Přeložila Věra ŠTOVÍČKOVÁ-HEROLDOVÁ. Praha: Volvox Globator, 2000. ISBN 80-7207-387-7.

RUSHDIE, Salman. *Děti půlnoci*. Vyd. 3., v nakl. Paseka 2. Přeložil Pavel DOMINIK. V Praze: Paseka, 2012. ISBN 978-80-7432-264-8.

RUSHDIE, Salman. *Satanské verše*. Přeložil Jan O. TICHÝ. Praha: Paseka, 2015. ISBN 978-80-7432-487-1.

STERNE, Lawrence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Vyd. 3. Přeložil Aloys SKOUMAL. Praha: Odeon, 1985.

VONNEGUT, Kurt. *Jatka č. 5 aneb Křížová výprava dětí*. Přeložil Jaroslav KOŘÁN. Praha: Argo, 2016. ISBN 978-80-257-1770-7.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

ADORNO, Theodor W. a Max HORKHEIMER. *Dialektika osvícenství*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 978-80-7298-267-7.

ASAYESH, Maryam Ebadi a Mehmet Fikret ARARGÜÇ. *Magical Realism and its European Essence. Journal of History Culture and Art Research*. 2017, **6**(2), 25-35. DOI: 10.7596/taksad.v6i2.847. ISSN 2147-0626.

BÍLEK, Petr A. *"Generace" osamělých běžců*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0263-3.

BOWERS, Maggie Ann: *Magic(al) realism*. London: Routledge, 2007.

BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann, 2005. ISBN 80-239-5789-9.

CARPENTIER, Alejo. *Prologue to the kingdom of this world* (1949), *Review: Literature and Arts of the Americas*, 1993, **47** (26). 28-32.

CURRIE, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. London: Macmillan Press, 1998. ISBN 0-333-68778-7.

D'HAEN, Theo. *Magic Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers*. In *Magical Realism: Theory, History, Community*. Zamora, Lois Parkinson and Wendy B. Faris, eds. Durham and London: Duke University Press, 1995, 191-208.

D'HAEN, Theo. *Postmodernisms: from Fantastic to Magic Realist*. In *International Postmodernism: Theory and Practice, A Comparative History of Literatures in European Languages*. Bertens, Hans and Douwe Fokkema, eds. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1997, 283-93.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica I. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2661-1.

GILK, Erik. Cesty za ztracenou jednotou. Příspěvek k autorské poetice Michala Ajvaze. *World Literature Studies*, 2016, **8** (2). 76 – 88.

HAMAN, Aleš. *Literatura v průsečíku pohledů: teorie – historie – kritika*. Praha: ARSCI, 2003.

HOLQUIST, Michael. *The Carnival of Discourse: Baxtin and Simultaneity*. In *The Canadian Review of Comparative Literature*. 1985, **12** (2). s. 220-234. ISSN 1913-9659.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. 2. vyd. London: Routledge, 2002 [1986]. ISBN 0-203-42605-3

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature Of Subversion*. Abingdon: Taylor & Francis, 2009. ISBN 0-203-17726-6.

JANOUSEK, Pavel. Kým je či není Michal Ajvaz? Aneb O nálepkách: Úvaha o studii Veroniky Košnarové "Masky touhy". *Česká Literatura*, 2013, **61** (1). 131–133.

KOČEVSKI, Ivana. Babylonský příběh a Odysseovo dědictví v Ajvazově Zlatém věku. *Slavica litteraria*, 2011, **14** (2). 83-91.

KOŠNAROVÁ, Veronika. Masky touhy: Úvaha ajvazovská. *Česká Literatura*, 2012, **60** (4). 517–542.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

LUKAVSKÁ, Eva: "Zázračné reálno" a magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-100-3.

McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987. ISBN 0-415-04513-4.

MOYAL, Ann. *Platypus. The Extraordinary Story of How a Curious Creature Baffled the World*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.

Nakladatelství Argo. *O nás*. Argo [cit. 06-11-2019]. Dostupné z: <https://argo.cz/o-nas/> .

PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8.

The Canadian Review of Comparative Literature. Magic Realism: New Perspectives and Theoretical Advances. Marisa BORTOLUSSI (guest ed.) and HART Jonathan (ed.). 2003, **30**(2). ISSN 1913-9659:

(a) BORTOLUSSI, Marisa. *Implausible Worlds, Ingenuous Narrators, Ironic Authors: Towards a Revised Theory of Magic Realism*. 349-370.

(b) CHANNADY, Amaryll. *Magic Realism Revisited: The Deconstruction of Antinomies*. 428-448.

(c) DANOW, David K. *Magical Realism: Mosaic of Excess*. 294-312.

(d) DIXON, Peter. *Normal Magic, Normalcy, and Explanation in Popular Fantasy and Magical Realism*. 334-348.

(e) GESICKA, Beata. *On the Carnivalesque in Magical Realism: Reflexions on Robert Kroetsch's What the Crow Said*. 393-409.

(f) HENITIUK, Valerie. *Step into My Parlour: Magical Realism and the Creation of a Feminist Space*. 410-427.

TIPPNEROVÁ, Anja. K estetice apropiace a reprodukce v pozdním surrealismu (1960-1990). *Česká Literatura*, 2008, **56** (5). 677–680.

VRHEL. František. *Doslov*. S. 446 in BORGES, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. Přeložili Kamil UHLÍŘ, Josef FORBELSKÝ a VRHEL František. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0076-5.

WARNES, Christopher. *Magical Realism and the Postcolonial Novel*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Routledge, 1984. ISBN 0-416-32630-7.

WEBB, Bárbara J. *Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris, and Edouard Glissant*. Boston: University of Massachusetts, Press, 1992.

WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994. ISBN 80-7113-104-0.